تمهيد

في محور هـذا العدد حـول «السينما في العـالم العـربي» وهو الجزء الثـاني - بعـد محور «المسرح» الصادر في العدد الثاني من المجلد الخامس والعشرين - من مجموعة محاور تحت عنوان «الفنون في العالم العربي، قضايا وإشكاليات»، نسعى لإلقاء الضوء على بعض ملامح صورة السينما العربية المعاصرة، وعدد من إشكالياتها النوعية في تجلياتها المتنوعة في المشرق والمغرب العربيين.

في أولى مقالات هـذا المحور، «الهوية القـومية للسينما العـربية، السينما المصرية نمـوذجا»، محاولـة لقراءة تـاريخ السينما العـربية، التي بـدأت مسيرتها من مصر منـذ مطلع هذا القـرن، بـوصفه تعبيرا عن الثقـافة القـومية للعـرب، وبعـد رصد لبـدايات السينما في مختلف الأقطـار العـربيـة - خـلال الفترة من ١٩٠٧ (مصر)، وحتى عـام١٩٥٨ (الأردن-والجزائر) - يـرصـد المقال معالم تحقق هذه الهوية القومية للسينما العربية من خلال مسيرتها المصرية، وكيف عكس الإنتـاج السينمائي في مصر عبر عقود هـذا القرن التحـولات الاجتماعيـة والاقتصاديـة وقضايـا النضال الوطني في المجتمع العربي المصري بـداية من محاولات الإنتاج السينمائي الأولى ثم عبر شكلين فنيين هما: «الميلودراما الشعبية»، والكوميديا الشعبية».

ويقدم المقال الثاني، «عن السينما العربية: تاريخها ونقدها، المغرب نموذجا»، قراءة نقدية لتاريخ السينما ونقدهـا، في المغرب، تتناول بالتحليل والتقييم بداية هـذه السينما وإشكاليات ولادتها في ظل الصراع المحتـدم بين هويـة وطنيـة مناضلـة من أجل التحقق اجتماعيـا وثقافيـا وإبداعيا، وثقافـة مستعمرة فارضة لتوجهاتها ورؤاهـا ولغتها. وفي سياق هذا التحليل المتعمق لمعالم التجـربة السينمائية المغـربية والنقد السينمائي في المغـرب نقرأ تحليـلا بارعا ودقيقـا لجدلية الصراع بين الوحدة والتمايز في الساحة السينمائيـة العربية، من خلال جدل الصراع بين التأثير العربي (المصري)، والتأثير الغربي (الفرنسي) في مسيرة السينما والنقد السينمائي في المغرب.

ويتناول المقال الثالث، «السينما والسياسة، الحالة المصرية»، العلاقة بين الإبداع السينمائي والسياسة سعيـا إلى إلقاء مزيد من الضـوء على طبيعة العلاقة بين السينما والسياسـة، والوقوف على النماذج المختلفة والجوانب المؤثـرة، والكشف عن علاقـة التفاعل والتبـادل بينهما ومن ثم الإطلال من ذلك كله على علاقة السينما المصرية (كنموذج ممثل للسينما العربية) بالسياسة.

ويرسم المقال الرابع، «تطور صورة النجم على شاشة السينما العربية»، ملامح مسيرة «صورة النجم» على الشاشة السينمائية العربية - في نموذجها المصري، وعبر الأجيال المتتابعة من النجوم بداية من «بدر لاما» وحتى «عادل إمام» - بوصفها تجسيداً لمسيرة من التحولات السياسية والثقافية التي شهدها المجتمع المصري، وما واكبها من تحولات في المزاج السائد للحياة اليومية.

ويقدم آخر مقالات هذا المحور قراءة نقدية لأعمال واحد من المخرجين المتميزين في السينما العربية، وهو المخرج السوري محمد ملص.

وفي القسم الثاني من هذا المحور، «شهادات ورؤى»، يقدم عدد من المبدعين السينمائيين المتميزين، في منطقة الخليج وسوريا، إضاءة لتجربتهم السينمائية، ولرؤاهم فيما يتعلق بإشكاليات ومطامح هذا الحقل الإبداعي المتميز والواسع التأثير، ونعني به هذا الفن الرائع، فن السينما.

ويضم القسم الثاني من هذا العدد، «آفاق نقدية»، مجموعة منوعة من القراءات النقدية لقضايا تتعلق بالمسرح العربي «تأملات جديدة في أوراق قديمة»، وبالانشغالات الفكرية لأحد المفكرين العرب البارزين (مقال «أوراق التعبير الإبداعي عن انشغالات العروي الفكرية»)، وبإسهامات مدرسة بارزة من مدارس الدراسات الشرقية (مقال «مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية بالقدس»)، وبالعالم الإبداعي للمثقف العربي المغترب (مقال «المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة») وبالصورة السائدة «لخطاب» شهرزاد (مقال «المسكوت عنه في خطاب شهرزاد»).

وقبل أن نترك القارىء لصفحات هذا العدد نود أن ننوه إلى أن العدد القادم (عدد يناير١٩٩٨) سيكون عددا خاصاً من أعداد هذه المجلة يضم أبحاث وتعقيبات ومناقشات ندوة مجلة عالم الفكر «الفكر العربي المعاصر، تقييم واستشراف»، التي نظمها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، في إطار نشاطات مهرجان القرين الثقافي الرابع، بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على صدور مجلة «عالم الفكر». وقد شارك في هذه الندوة بالبحث والتعقيب أربعة وعشرون مفكرا من أنحاء مختلفة من العالم العربي، وشارك في المناقشات أكثر من خمسين من مفكري العالم العربي ومثقفيه البارزين.

رئيس التحرير

السينما في العالم العربي:

قضايا وإشكاليات

- الهوية القومية للسينما العربية.
- عن السينما العربية، تاريخها ونقدها (المغرب نموذجا).
- السينما والسياسة، الحالة المصرية.
- تطور صورة النجم على شاشة السينما العربية.
- ذاكرة البدء وصورة الآتي في ما مضى.

الهوية القومية للسينما العربية
(السينما المصرية نموذجاً)

د. محمد كامل القليوبي*

بدايات السينما العربية وقضية الهوية

بدأت السينما العربيـة كعمل وطني في المقام الأول ،وعلى نحو ما فـإن رواد هذه السينما لايعدون رواداً لصناعـة وطنية فحسب،وإنما يعدون أيضـا من المشاركين في الحركـة الوطنية في هـذا البلد أو ذاك ، ومن يتأمل هذه البدايات في مختلف أنحاء العالم العـربي يدرك للوهلة الأولى أن فن أو «أعجوبة» القرن العشرين كما أطلق على السينما في بدايتهـا قد تزامن مع الحركة الـوطنية وواكبها،بل وتشكل بملامحهـا القومية ،ولم يكن الأمر مجرد إيجاد صناعة سينمائية محلية، بل كان تعبيراً عن ثقافاتها القومية التي يجب أن تجد أوعيتها في هـذا الفن الوافـد،ولا أن تسايـر العالم رأسـاً بـرأس فحسب، بل وتناطحـه أيضا إذا اقتضى الأمـر، إلى الدرجة التي شهد العـالم العربي بأكمله فيها صراعاً على السينما بغية امتلاكهـا كأداة ، وصنعها وتوجيهها توجهاً قوميا بصورة رئيسية.

ولقد بـدأت محاولات صنع الأفلام الأولى في مصر التي شهـدت أول عرض سينمائي في ٥نـوفمبر عام ١٨٩٦ أي بعد أقل من عام من العـرض السينمائي الأول في العالم كله يوم السبت ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥ في الصالون الهندي بالمقهى الكبير (جران كافيه) ١٤ شارع كابوسين في باريس [(١)] ،بعد سنوات قليلة من ظهور السينما.

---

* مخرج وكاتب سيناريو وأستاذ بالمعهد العالي للسينما -أكاديمية الفنون- القاهرة.

لم تعدم محاولات صنع الأفلام الأولى في مصر،بدءاً من عام ١٩٠٧ على يد عزيز ودوريس ثم الشركة السينمائية الإيطالية (سيتشيا) ١٩١٧ التي تكونت في الاسكندرية بهدف إنتاج الأفلام الروائية وبتمويل من بنك روما، أن تجد منافساً قوياً في أعقاب ثورة ١٩١٩ ، وفي إطار الحركة الوطنية وهو محمد بيومي أحد أبناء هذه الثورة. والرائد الأول للسينما المصرية ، الذي ولد في ٣ يناير عام ١٨٨٤ وتخرج في المدرسة الحربية عام ١٩١٥ ثم أحيل إلى الاستيداع عام ١٩١٨ بسبب مواقفه الوطنية وممارساته الثورية في صفوف الجيش المصري في عهد الاحتلال البريطاني . وعقب الإحالة إلى الاستيداع ومشاركته في ثورة ١٩١٩ سافر إلى برلين لدراسة السينما بالفرع الصناعي، وبعد أن عمل كممثل بشركة «جلوريا» اتجه للعمل وراء الكاميرا كمساعد مصور ، ثم تعرف بالمصور بارنجر الذي ساعده في شراء المعدات الأساسية اللازمة لتأسيس استوديو سينمائي صغير في مصر من ماكينات تصوير وتحميض وطبع ومونتاج.. إلخ ، وبعد حصول محمد بيومي على عضوية اتحاد السينمائيين المحترفين بالنمسا ، عاد عام ١٩٢٣ ليؤسس أول استوديو سينمائي باسم«آمون فيلم» بحي شبرا بمدينة القاهرة .

ولقد كان أول الأفلام الوثائقية التي صورها محمد بيومي هي عودة سعد زغلول قائد ثورة ١٩١٩ من المنفى واستقباله في القاهرة في ١٨ سبتمبر عام ١٩٢٣ ،في أول أعداد جريدة «آمون» السينمائية التي يصفها محمد بيومي بأنها «مصرية تظهر بها أهم المناظر والرجال العاملين» .

كما قام محمد بيومي كذلك بصنع أول فيلم روائي يقوم مصري بإخراجه وتصويره وكتابة السيناريو له ، وهو فيلم«برسوم يبحث عن وظيفة» عام ١٩٢٣ ، والذي قدم فيه للمرة الأولى نموذج البطل الجديد في السينما المصرية بعد ثورة ١٩١٩، البورجوازي الصغير المشرد والصعلوك، عوضا عن الشخصيات المستمدة من الكوميديات الشعبية والأفلام القصيرة السابقة التي قام بعض الأجانب المتمصرين بصنعها من قبل [٢] .

وفي لبنان فإن البدايات السينمائية الأولى قام بها الايطالي المهاجر من تريستي (جوردانوبيدوني)،الذي قام بأول تصوير سينمائي وثائقي فيما بين عامي ١٩١٤ و١٩١٥ ،ثم قام بإنشاء معمل متواضع للطبع والتحميض عام ١٩٢٥ وقدم أول أفلامه الروائية الطويلة «مغامرات إلياس مبروك» عام ١٩٣٠ .ثم وجد من ينازعه الإنتاج متمثلاً في رشيد علي شعبان الشهير بأبو عبد الجرس ، نسبة إلى قيامه بقرع جرس بشكل متواصل في ساحة الشهداء منادياً الناس إلى شراء بطاقات دخول إلى صالة «الكوزموغراف» ومشاهدة نخبة الأفلام من قصص الحب والغرام والتضحية والرجولة. واتفق رشيد شعبان مع بيدوني على الشروع في تحقيق فيلم روائي يقوم بيدوني بإخراجه وتصويره بينما يقوم رشيد شعبان بإنتاجه وبطولته. وقد تم تحقيق الفيلم عام ١٩٣١ بعنوان «مغامرات أبو عبد» الذي لاقى نجاحاً كبيراً عند عرضه [٣] ، حتى قدوم على العربي الفنان التشكيلي والزجال ليخرج -مثله في ذلك مثل محمد بيومي- أول فيلم لبناني بعنوان «بائعة الورد» عام ١٩٤١ ،ثم تمكن من إنشاء «استوديو لبنان» السينمائي ودشنه في حضور رئيس الدولة بعد الاستقلال الشيخ بشارة الخوري [٤] .

وفي الفترة التي كان فيها الفرنسيون يصورون فيها أهم الأحداث التي جرت في سورية منذ العشرينات وحتى منتصف الأربعينات ، كان أيوب البدري يصور أول فيلم روائي سوري بعنوان

«المتهم البرىء» عام ١٩٢٨ ، ثم يتلوه إسماعيل أنزور بفيلم «تحت سماء دمشق» عام ١٩٣٢ بينما كان المصور والتقني السوري نور الدين رمضان يقوم بتصوير أهم الأحداث الوطنية التي جرت منذ عام ١٩٣٢ وحتى عام ١٩٤٩، وقد صور أكثر من أربعة آلاف متر من الأفلام الإخبارية ، وكانت المواد التي يصورها تخضع للرقابة الفرنسية عند طبعها في بيروت ،وقد تخضع للمنع بعد إجازة بعضها. وقد صادر الفرنسيون أكثر أعماله، وضاع الجزء الآخر منها[٥] .

وشهد العراق أول إنتاج سينمائي عام ١٩٤٥ بفيلم« ابن الشرق» من إخراج المصري نيازي مصطفى ثم فيلم«القاهرة-بغداد » عام ١٩٤٦ للمخرج المصري أيضا أحمد بدرخان ، والفيلمان إنتاج عراقي مصري مشترك ، أما أول إنتاج عراقي خالص فهو«فتنة وحسن» عام ١٩٥٥ من إخراج حيدر العمر[٦] .

وفي الكويت بدأ -وعلى نحو مبكر نوعاً ، قياساً إلى سائرالدول العربية -اهتمام الدولة بالسينما حيث تم إنشاء قسم للسينما في وزارة الإعلام والذي تأسس عام ١٩٥٠ في وزارة المعارف، ثم انتقل إلى وزارة الشئون الاجتماعية عام ١٩٥٩ ، ثم إلى وزارة الإعلام عام ١٩٦١ كما أنشيء قسم للسينما في التلفزيون ، الذي تأسس عام ١٩٦١ . ويملك ثلاثة بلاتوهات ومعملين ١٦ و٣٥ مم أبيض وأسود وألوان . ولقد تم إنتاج أول فيلم روائي طويل عن طريق إحدى الشركات الخاصة بالإنتاج السينمائي وهو فيلم «بس يا بحر» الذي أنتجه وأخرجه خالد الصديق والذي يعبر عن الحياة في الكويت قبل اكتشاف البترول حيث كان المجتمع يعتمد في اقتصادياته على صيد اللؤلؤ [٧] .

وبالمقارنة مع الدول العربية المجاورة، جاءت بداية النشاط السينمائي في الأردن متأخرة ، فهو لم يبدأ إلا في نهاية الخمسينيات، حيث بدأ خلال الفترة ما بين عامي ١٩٥٧ و١٩٦٥ في إنتاج بضعة أعداد من جريدة سينمائية ناطقة وفيلمين روائيين هما «صراع في جرش» عام ١٩٥٨ و«وطني حبيبي» عام ١٩٦٢ . وخلال الفترة ما بين عامي ١٩٦٥ و١٩٧١ برز دور القطاع العام ممثلاً بقسم السينما في وزارة الإعلام، والذي حُل عام ١٩٦٩ وألحق بالتلفزيون الأردني ،وخلال هذه الأعوام أنتج قسم السينما ما يزيد على الأربعين عدداً من الجريدة السينمائية الرسمية الناطقة، وبضعة أفلام تسجيلية تستمد موضوعها من نكسة الخامس من يونيو ١٩٦٧ . وأما من الناحية الروائية فقد تم إنتاج الفيلم الروائي الطويل «الأفعى » من قبل التلفزيون الأردني إضافة إلى أفلام روائية أخرى بقيت في مرحلة المونتاج ولم تصل إلى مرحلة« نسخة العرض» سواء لأسباب إنتاجية أو رقابية [٨] .

وبعد تصوير عدد من الأفلام بالسودان خلال أعوام ١٩٠٨ و١٩١٢ و١٩٢٧ و١٩٣٠و١٩٣١ و١٩٣٢ و١٩٣٥ .. وجميعها قام أجانب بتصويرها ،بدأ إنتاج وطني سوداني عام ١٩٥١ بفيلم «الطفولة المشردة» من إخراج كمال محمد إبراهيم وتصوير جاد الله جبارة، ولقد تم تصويره بفيلم مقاس ١٦ مم ويصل طوله إلى ٣٥ دقيقة ، ودور موضوعه حول أسرة فقيرة تترك ابنها الوحيد في مواجهة ظروف المعيشة الصعبة[٩] .

وبدأ الإنتاج السينمائي الوطني داخل وخارج موريتانيا في نفس الوقت تقريباً ، فبينما كانت الحكومة تنشيء قسماً للسينما والتصوير يتبع إدارة الصحافة والعلاقات الخارجية ويقوم بإنتاج جريدة إخبارية وتتبعه لجنة الرقابة على الأفلام عام ١٩٦٨ [١٠] . كان السينمائي الموريتاني عبيد محمد هوندو ميدون الذي عرف

باسم ميد هوندو يبدأ في إخراج فيلمين قصيرين في فرنسا وهما «أغنية للجندول» و«جيراني» ثم يشرع عام ١٩٦٩ في إخراج فيلمه الروائي الطويل الأول «الشمس على شكل حرف O» الذي أنتجه بمساعدة أصدقائه واعتماداً على المكافآت التي كان يتقاضاها عن عمله كممثل للأدوار الصغيرة في بعض الأفلام ، وفي هذا الفيلم يصور هوندو الإحباطات التي يعيشها مهاجر موريتاني في باريس إلى أن يصل إلى مرحلة الجنون المطلق . ويتعرض الفيلم أيضاً لموضوع الاضطهاد الطبقي والعنصري الذي يقع على عاتق العمال الملونين في فرنسا (١١) . ومن الملفت للنظر أن نمو وتطور الإنتاج السينمائي الوطني الموريتاني قد تطور في فرنسا وليس في موريتانيا نفسها، فبينما كان ميد هوندو يشق خطواته بثقة شديدة في إنتاج وإخراج أفلام موريتانية تنتمي إلى القارة الأفريقية بأكملها ومعبرة عن ثقافاتها المتنوعة في أفلام مثل «عمال عبيد- جيرانكم» عام ١٩٧٣ ،والذي يشرح فيه العمال الأفارقة أمام الكاميرا تجربتهم ونظرتهم للعلاقة بين الكولونيالية الجديدة وأفريقيا (١٢) . كان الموريتاني سيدني سوخونا يعمل صباحاً ويدرس السينما في المساء بجامعة «فانسان» ، وبمعاونة بعض أصدقائه بدأ في إخراج فيلم قام بنفسه بإنتاجه وكان هذا هو فيلم«الجنسية مهاجر»عام ١٩٧٥ (أبيض وأسود -٥٠ دقيقة)الذي يصور المشاكل التي يواجهها المهاجرون:«البحث عن العمل وعن السكن ، المشاكل الطاحنة للحياة اليومية ، والعنصرية الفرنسية المستمرة أمام المهاجرين الأجانب»(١٣).

وفي الجزائر ارتبطت السينما القومية بالنضال الوطني ،ففي عام ١٩٥٨ وفي معسكرات جبهة التحرير الوطني بالقرب من الحدود التونسية أقيمت مدرسة للسينما أسسها وأشرف عليها السينمائي الفرنسي المناضل في صفوف جبهة التحرير رينيه فوتييه ،وساعده في التدريس سينمائيون من يوغوسلافيا ،وأول فيلم جزائري صور داخل التراب الجزائري كان من إنتاج هذه المدرسة وعنوانه «الجزائر تلتهب» وهو فيلم تسجيلي صور نشاط وعمليات كتيبة فدائية أفرادها من بلدة «قبة» . واعتبارنا «الجزائر تلتهب» أول فيلم جزائري يقوم على اعتباره البداية الحقيقية للسينما الجزائرية التي نعرفها اليوم .إذ لا بد من الإشارة إلى أن كلاً من جمال شندرلي وحناشي قد صورا في الأربعينيات وبداية الخمسينيات عدة أفلام وثائقية (١٤) .

ولعل تونس هي أول بلد عربي شهد محاولة صنع سينما وطنية على الصعيدين العربي والأفريقي ، وقد قام بها المخرج والناقد والمصور شمامه شكلي في فيله الروائي القصير الأول «الزهراء» عام ١٩٢١ (١٥) .

أما في المملكة المغربية التي عرفت السينما حسبما يرى البعض قبل ظهور السينما نفسها في ٢٨ديسمبر عام ١٨٩٥ ، وبالتحديد في «الفيلم المخبري» «الفارس البربري» الذي انجزه جول إيتان ماري عام ١٨٨٥ بالطريقة «الكرونوفوتوغرافية»(أي القائمة على تحليل الحركة تصويرياً).(١٦) فإن أول فيلم غربي صور هناك كان فيلم «مكتوب» من قبل المخرجين ج.بانشون ودانيال كنتان عام ١٩١٩ وهي نفس السنة التي صور فيها أول فيلم روائي فرنسي بتونس ، وذلك بعد ثمانية أعوام على تصوير أول فيلم روائي فرنسي بالجزائر عام١٩١١(١٧) .ويرى الباحث والناقد السينمائي المغربي مصطفى المسناوي أنه لا يكفي أن يتم تصوير الفيلم بالمغرب من طرف مخرج فرنسي إبان احتلال فرنسا للمغرب ،لكي يكون مغربيا، وينفي أيضا صفة السينما المغربية عن المحاولة الفرنسية لإقامة سينما مغربية ، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، يشرف عليها ويخرجها مخرجون فرنسيون . وعلى الرغم من أن هذه الأفلام ناطقة باللغة العربية الدارجة وتتناول قصصاً

مغربية بمشاركة ممثلين مغاربة ،إلا أنه لا يمكن الحديث عن سينما مغربية مادام الأمر يتعلق- في العمق - بمجرد تنويع على الاتجاه الكولونيالي في السينما بالمغرب ،حيث اعتبرت هذه «السينما المغربية» (تحت الاحتلال) مرادفاً لنقل الحكايات الشعبية المحلية أو حكايات «ألف ليلة وليلة» أومسرحيات موليير إلى السينما ،في إطار مغربي !وهكذا فإن أول فيلم مغربي من وجهة نظر المسناوي هو فيلم تربوي زمنه إحدى عشرة دقيقة بعنوان «صديقتنا المدرسة» أخرجه المغربي العربي بنشقرون عام ١٩٥٦[١٨] ، وذلك بعد ثمانية وسبعين فيلماً روائياً طويلاً تم إنجازها في المغرب ما بين عامي ١٩١٩ و١٩٥٦ قام بإنتاجها فرنسيون وأمريكيون و إيطاليون وألمان و إنجليز وأسبان ،وشارك في إنتاج بعضها مغاربة ومصريون [١٩] .

ويرى مصطفى المسناوي أن الافتتان بالسينما المصرية في المغرب لم يكن راجعاً فحسب إلى قدرتها على بناء عالم خيالي ميلودرامي متماسك يجد فيه المشاهد البسيط ، على امتداد الوطن العربي ذاته ، وإنما كان يعود فوق ذلك - وعلى الخصوص -إلى كون المشاهد المغربي كان يعزز ويجدد عبرها انتماءه العربي عبر لهجة دارجة قريبة من لهجته الدارجة ، مادام أصل اللهجتين واحداً وهو اللغة العربية، وعبر مواضيع اجتماعية ونفسية تكاد تكون مواضيعه هو بالذات ، الشيء الذي ما كان ليحدث تجاه الأفلام الكولونيالية غريبة اللغة والموضوعات ، والتي تقيم وجودها على تهميشه ووضعه في درجة أدنى من الوجود .

وقد انتبهت السلطات الاستعمارية ، متأخرة إلى هذه الحقيقة، لكنها لم تتخذ إجراءات للحد منها ومن أخطارها المتوقعة إلا بعد تقديم الحركة الوطنية المغربية لما صار يعرف فيما بعد«وثيقة المطالبة باستقلال المغرب» (١١ يناير ١٩٤٤) .وهكذا نجدها تبادر إلى إنشاء «المركز السينمائي المغربي» الذي مازال يحمل الاسم نفسه حتى الآن و«استوديوهات السويس» التي تلاشت بالتدريج إلى أن اختفت تماما، في العام ذاته، ١٩٤٤.

ومما يؤكد البعد السياسي الثقافي لهذا العمل كون الذي تولى مسئوليات «المركز السينمائي المغربي» هو هنري مانجو مساعد الجنرال كاطرو ، ومدير مصلحة الصحافة وأحد أكبر المدافعين عن الثقافة الفرنسية بالمغرب أو «فرنسة» الثقافة العربية به. إضافة إلى أن «المركز» مع «الاستوديوهات» وبتنسيق مع مصلحة الصحافة المذكورة ، ومع البنك الوطني الفرنسي للتجارة والصناعة الذي سيحمل فيما بعد اسم بنك باريس الوطني، والذي مول عملية إنشاء الاستوديوهات ، سيطرحان هدفاً جديداً على السينما الكولونيالية هو خلق سينما مغربية «أي محلية» موجهة إلى«الأهالي » قصد مواجهة الانتشار المتزايد للسينما المصرية في صفوف الشعب المغربي ، ومخاطر ذلك في تنمية الوعي القومي العروبي بهذا القطر في الوطن العربي [٢٠] .كيف تبدى إذن هذا الانتشار والنفوذ للسينما المصرية ، وماهي مظاهر تجلياته إلى الدرجة التي تتحول معها إلى خطر يواجه الاستعمار الثقافي للمغرب وغيره من البلاد العربية؟ ولا تكمن الإجابة هنا في مدى تقدم هذه السينما أو تخلفها بقدر ما تكمن في وجودها كـ«نتاج للثقافة القومية العربية، وجزء من مكوناتها في الوقت نفسه» وهي عملية مركبة استغرقت وقتاً في التشكل والتكون عبر وجود صناعة كبيرة نسبياً للسينما في مصر «لسنوات طويلة كانت السينما هي المصدرالثاني للدخل القومي بعد القطن» وعبر مساهمة أسواق التوزيع المحلية والعربية في صياغة مواصفاتها، وباستجابة هذه السينما لشروط تلك الأسواق ومتطلباتها ، بدت السينما المصرية كما لو كانت هي نفسها السينما العربية، وقد تم تصنيعها في مصر خلال السنوات ما بين عامي ١٩٢٧، تاريخ

إنتاج أول فيلم مصري روائي طويل وهو فيلم «ليلى» وعام ١٩٤٤، نهاية الحرب العالمية الثانية. وهي فترة تشكل نماذج وصياغات السينما المصرية في إطار الثقافة القومية السائدة، ومن هنا تأتي أهمية دراسة الأصول القومية للسينما المصرية باعتبارها - خلال هذه الفترة ولفترة أخرى لاحقة - أكثر نماذج السينما القومية وضوحاً ونفوذاً في العالم العربي.

السينما المصرية كنموذج للسينما القومية

مقدمة في أصول السينما المصرية

اندفعت الأفلام المصرية الأولى (منذ عام ١٩٢٣)، وباستثناءات نادرة للغاية، في البحث عن خصائصها القومية، وبالطبع فلقد كان هذا الاتجاه يعبر عن استجابة كاملة لقطاع واسع من المتفرجين يدفع إلى ذلك في فترة تبلور الفكرة القومية في مصر على المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومع تصاعد المد الوطني في أعقاب ثورة ١٩١٩.

وبينما كانت البورجوازية القومية الصاعدة في هذه الفترة تسعى لإحكام سيطرتها على الفنون بمختلف أشكالها، تعاملت بصورة مزدوجة مع كل من فن المسرح والسينما وبمفهوم طبقي، حيث اعتبرت السينما فناً للعامة بينما المسرح فن للصفوة والموسرين. وهكذا تحولت السينما، التي التف حولها جميع قطاعات الجمهور على مختلف مستوياتهم الاجتماعية في الفترة الأولى لوجودها في مصر (منذ عام ١٨٩٦ باعتبارها نوعاً من الألعاب السحرية والتكنولوجية المدهشة، إلى مجرد أداة تحل محل الفنون الشعبية السابقة عليها، وتحتوي أهم أدواتها مثل صندوق الدنيا وخيال الظل والقره قوز والمسرح الشعبي، بينما عادت البورجوازية القومية الصاعدة إلى فنونها السابقة المتمثلة أساساً في المسرح والفرق التمثيلية الشهيرة، وفي نفس الوقت الذي بدأ فيه ظهور المسرح النظامي قاطعاً الطريق على المسرح الشعبي، وهي مرحلة (بدأت بوصول جورج أبيض عام ١٩١٠، أول فنان عربي يتلقى تدريبا نظاميا في فن التمثيل وتلاه ظهور عزيز عيد أول مخرج يرى أن عمله فن قائم بذاته ويؤمن بالتدقيق وإجراء التدريبات المتصلة، ثم جاء بعد هذا قيام فرقة رمسيس أول فرقة عصرية ذات كيان صلب واضح، ثم أعقب هذا كله قيام معمل لإخراج فنان المسرح بدأه زكي طليمات في الثلاثينيات. هذا إلى جوار ظهور المؤلف المحترم، من أمثال توفيق الحكيم. كل هذا جعل الدفع في جانب المسرح النظامي أقوى بكثير مما كان يمكن لمسرح الارتجال الشعبي أن يبذله من جهد في سبيل البقاء. خاصة والمجتمع كله يتطور في اتجاه قيام طبقة وسطى، تسعى جاهدة مخلصة لخلق أدبها وتأييد مؤسساتها، وتنشر فكرة الاحترام في كل مكان، وترى أن من مفاخرها الواضحة أنها قد أسبغت الاحترام على المسرح وفنانيه، ونظرت إلى فنان المسرح على أنه عضو عامل في المجتمع، وليس واحدا من الخارجين عليه)[٢١].

ولقد أدى ذلك إلى أن يخرج النشاط المسرحي الشعبي من دائرة الاعتبار ويكاد أن يختفي من على خشبة المسرح، التي تحولت إلى تقديم التراجيديا العالمية بينما استمرت الكوميديا الشعبية في التطور بعد أن لاذت إلى حين من هجوم المسرح النظامي إلى المسارح الشعبية في حي روض الفرج، كما فعل علي الكسار، وإلى الملاهي الليلية سيئة السمعة كما فعل نجيب الريحاني [٢٢]، لتعود مرة أخرى لتحتل مكانها على المسارح الشهيرة في مواجهة عنيفة مع المسرح النظامي الذي انصرف إلى التراجيديات الكلاسيكية مبتعداً عن الكوميديا التي

تعامل معها كفن قليل القيمة، وبينما كان يوسف وهبي يقرع جمهوره بين الحين والحين عندما كان هذا الجمهور يصدر أصواتا أثناء العرض أو ينشغل عنه بأحاديث مسموعة ،فهو لم يعتد بعد على تقاليد مشاهدة المسرح النظامي التي بدت مخالفة إلى حد كبير لتقاليده في مشاهدة العروض الشعبية ، كان يوسف وهبي يصيح في هذا الجمهور قائلاً« Silence يا غنم» (٢٣) .وكان علي الكسار يواصل تقاليد الكوميديا الشعبية مع جمهوره في المسارح الشعبية بروض الفرج مخرجاً لسانه للمسرح النظامي الوافد وساخراً منه فيقول في لحن التمثيل الهزلي لمسرحية«ولسه» :

احنا يا بيه بتوع كله	بلا هملت بلا أوتلو
نبلف أحسن متفرج	بنرقص له و نتحنجل له
دي الرواية الأدبية	اللي كلها مواعظ وحكم
حالها يبكي يا أبوزكية	يا خي جتهم ألف نيلة حزم (٢٤)

ولقد أدى ذلك التعامل المزدوج من قبل البورجوازية القومية الصاعدة مع المسرح باعتباره وعاء لخلق أدبها وتكريس تقاليدها ، ومع السينما باعتبارها وسيلة لمخاطبة الطبقات الشعبية والتعامل معها كشيء تافة قليل القيمة ومجالاً رخيصاً ، إلى أن يندفع المسرح الشعبي إلى مسارب أخرى، وأن يتجه بشكل خاص إلى السينما. ولقد كان من الطبيعي أن يتجه النوع الأكثر اضطهاداً من المسرح النظامي وهو الميلودراما الشعبية إلى السينما مباشرة ليحتل المرتبة الأولى بينما تفشل الكوميديا الشعبية التي تمكنت من مزاحمة المسرح النظامي في أن تحتل مكانة مماثلة، ولعله أمر لا يخلو من مغزى أن الأفلام العشرة الروائية الطويلة الأولى في تاريخ السينما المصرية لم تحتو إلا على فيلم كوميدي واحد وهو فيلم «البحر بيضحك » لأمين عطا الله عام ١٩٢٨ (الفيلم الرابع في ترتيب الأفلام الروائية الطويلة) ،بينما اشتملت المئة فيلم الروائية الطويلة الأولى (من عام ١٩٢٧ وحتى ١٩٤٠)على واحد وثلاثين فيلم كوميدي، واشتملت المئة فيلم الثانية (من عام ١٩٤٠ وحتى عام ١٩٤٥، على أربعة عشر فيلما كوميديا فقط.

لقد هجرت الميلودراما الشعبية المسرح إلى السينما بينما بدأ المسرح في تقديم نوع من الميلودراما الاجتماعية مستمدة أساساً من تراث التراجيديا العالمية مع إجراء عدد من التحويرات فيها تتناسب مع قابلية البورجوازية القومية الصاعدة التي لا تملك تراثاً ثقافياً يستند على معرفة واسعة بالكلاسيكيات العالمية في ذلك الوقت ، وتتناسب هذه التحويرات أيضا مع أشكال من الروي الشعبي الذي اعتاده جمهور المتفرجين من قبل بتجريد التراث المسرحي العالمي من مضامينه الأساسية واعتماد الحدوتة أو القصة أو المسرحية كأساس للعرض مع تبسيط الموضوع وإلغاء أبعاده إلى حد كبير ، ومن الجدير بالملاحظة أن مسرحيات« أوديب» و«هاملت» و«عطيل» وسائر المسرحيات العالمية التي قدمتها فرقة جورج أبيض ابتداء من عام ١٩١٠ لا تمت بصلة إلى الأصول المأخوذة عنها إلا من زاوية تقديم القصة فحسب بتحرير يؤدي إلى نزع أية دلالات خاصة لهذه المسرحيات ،بل ان الترجمة الكاملة لهذه الأعمال لم تتم إلا بعد ذلك بحوالي عشرين عاماً تقريباً وهو ما عبر بصورة واضحة عن مفهوم البورجوازية القومية الصاعدة للتحديث، ومواكبة العالم بأخذ المظاهر الشكلية للحضارة الغربية دون محاولة تأصيلها واستيعابها بصورة حقيقية، ومحاولة تحويرها وتقديمها كجزء

من ثقافة الصفوة في المجتمع مع التأكيد على طبقية الثقافة، وبأن العامة لهم ثقافة أخرى مخالفة. وهكذا بدلا من أن تتمثل البورجوازية القومية الفنون الرفيعة قامت بتمثيل أنها تتذوقها مكتفية بالأخذ بقشورها المتمثلة في مسوخ الكلاسيكيات العالمية التي تحول اعدادها،كي يتلاءم معها، إلى ميلودرامات رديئة ساذجة.

وهكذا بينما كان المسرح الشعبي ينسلخ مبتعداً عن المسرح النظامي الرسمي تاركاً آثاراً شاحبة عليه، كان يتدفق إلى السينما المصرية الناشئة بتقاليده التي بـدأت عملية تطويعها لأداة التوصيل الجديدة «السينما» بعيداً عن الإشراف المباشر من البورجوازيـة القومية الصاعدة وقتها على موضـوعاتها وإن لم تكن بعيدة عن سيطرتها المادية على مقـدرات صناعتها. ولقـد فتح الازدواج في تعامل البـورجوازية القـومية مع المسرح «باعتبـاره فناً للصفوة» ،والسينما «بـاعتبارهـا فناً للعامـة» الباب أمـام الفنون الشعبية لتجـد في السينما مرتعـاً لها. وهكذا أصبحت السينما المصرية في بـداية ظهورها فنـاً شعبياً بالمعنى الكامل للكلمـة، وانطلقت امتدادات المسرح الشعبي، في الميلودراما بوجه خاص ،لتجذب الجماهير التي نفتها البورجوازية القومية عن المسرح الرسمي ، لتجد في السينما المنفية أيضا من عداد الفنون المحترمة في هـذه الفترة، متنفساً لها. وهوما يعني« ان الميلودراما لها أساس تاريخي وتراثي راسخ، وليست مجرد مرحلة من حيـاة الدراما، ومرحلة منحطة ينبغي التخلص منها بأسرع مـا يمكن»[٢٥] ولعله أمـر لا يخلو من مغزى ذلك التنـاقض الكبير الذي يقع فيه عـدد من الباحثين الذين يحاولون أن يفسروا قيام الميلودراما على أساس نفسي فحسب، وبمفهوم عام مجرد للسيكولوجية الشعبية فيرجع د. محمـد منـدور مثلا السبب في رواج الميلـودرامـا في مصر إلى أن النـاس كـانـوا حـزانى مثقلين بالهموم،فوجدوا في الميلـودراما تنفيساً عن أحزانهم [٢٦] . وفي نفس الوقت عندما يصطـدم هؤلاء الباحثون بازدهار المسرح الهزلي في نفس الفترة فإنهم يسارعون بتطبيق نفس المفهوم العام المجرد للسيكولـوجية الشعبية وبأن الشعب المصري يميل إلى المرح والهزل بطبعه(!!) دون أن يفطنوا إلى تلك النتيجة المنطقية التي تجمع بين هاتين الظاهرتين كما يرى د.علي الراعي وهي«أن الميلودراما والفارس كلاهما وجهان لشيء واحد هو المسرح الشعبي وأن هـذا المسرح قـام و سيقـوم دائماً بصرف النظر عن أحـزان النـاس أو أفـراحهم ، وإن كـان من الطبيعي أن يتأثر ويتشكل بالمراحل الاجتماعيـة التي يمر بها الناس» [٢٧] ،على أنه ينبغي علينـا أن نلاحظ خصائص كلامن الميلودراما والكوميديا كما عبر عنها المسرح الشعبي في مصر وكما نقلته السينما فيما بعد .

لقـد ظهرت الميلـودراما في مصر بينما اختفت التراجيـديـا ، لا في مصر فحسب، وإنما في العالم العـربي والعالم الإسلامي جميعه باستثناء نصـوص «التعازي» القديمة التي ظهرت عقب مصرع الحسين ابن الإمام علي بن أبي طالب رابع الخلفاء الـراشدين في الإسلام ١٠ أكتـوبر عام ٦٨٠ ميلادية [٢٨] ،وهي تـؤدى كطقوس دينية في مدينة كربلاء حتى الآن دون أن تجد لها أية امتدادات في المسرح أو السينما في العالم العربي.

وعلى الرغم من ظهور المسرح الشعبي في مصر في مواجهة سلطـة تحرم وجوده أساساً، إلا أنه برهن على أن إمكـانية وجـوده تكمن في إمكانيـة تعبيره عن المفهوم الـديني الإسلامي المتعلق بـالقدرة الكليـة لإله كـامل الجبروت ،وأن حرية الإنسان مشروطة بالإرادة الإلهية .

ومن هذه الزاوية كان يتغاضى عن التراجيديـا ليصل إلى الميلودراما رأسا (وهو أمر يفرضه المزاج الشعبي العام) فلن نجد شخصية قادرة على الاختيار والحكم بالمفهـوم الأرسطي للدراما كأن تنزل به بلية كنتيجة لخطأ

في حكمه وليس بسبب رذيلة أو فساد، وإنما ستجد نمطاً جاهزاً ليس أمامه فرصة للاختيار أو الحكم فالتراجيديا يصنعها الاختيار الإنساني، أما الميلودراما فتصنعها المشيئة الإلهية وهناك أنماط طيبة أو شريرة تتصارع مع بعضها على أن تسير النتيجة النهائية لهذا الصراع حسب المشيئة الإلهية بحيث تتحول أقدار البطل من الشقاء إلى السعادة على عكس الدراما الأرسطية التي تتحول فيها أقدار البشر من السعادة إلى الشقاء.

الميلودراما الشعبية في السينما المصرية

ولقد التزمت الميلودراما الشعبية في مصر إلى حد كبير بهذه المواصفات في خلق أنماطها ، فالشرير خلقه الله شريرا بطبعه، وكذلك الطيب أيضا خلقه الله طيباً، ويدور الصراع في هذا العالم بين الطيبين والأشرار ليجد الطيبون السعادة على الأرض بالمشيئة الإلهية العادلة في النهاية دون أن تطرح هذه الشخصيات على نفسها أية أسئلة تؤدي إلى تغير وضعها في سياق الأحداث ، بينما تأخذ هذه الأنماط سواء الطيبة أو الشريرة الوضعية المناسبة باستجابتها لمحاور الصراع الاجتماعي الدائر كأن تكون الأجنبية الشريرة التي تجلب الكوارث للأسرة المصرية كما هو الحال في الأفلام الروائية الطويلة الأولى للسينما المصرية بدءاً من فيلم «ليلى» عام ١٩٢٧، وحتى فيلمي «أولاد الذوات» و«أنشودة الفؤاد» عام ١٩٣٢ مع صعود الفكرة القومية والهجوم على كل ما هو أجنبي واتخاذ الأجنبية الشريرة مرادفاً لذلك، أو أن تكون الأنماط الشريرة من بين الإقطاعيين ممثلة في شخصيات من نوع الورثة المتلافين في فترة صعود البورجوازية القومية في مصر . أو أن يكونوا من بين أفراد البورجوازية القومية نفسها في فترة لاحقة مع صعود شريحة جديدة من أثرياء الحرب مرتدين ثوب العصاميين،وحتى اتخاذ الأنماط الشريرة لصورة مراكز القوى ثم الانفتاحيين في السبعينات والثمانينات.

وإذا كانت الميلودراما في صياغتها الشعبية على المسرح أو في السينما تتجنب فكرة الاختيار وتقبل بفكرة الأنماط الجاهزة ، فإن المشيئة الإلهية تتدخل بصورة مادية مباشرة لتغيير مجرى الأحداث حسبما يرى صانعو الفيلم، وتوضع في نطاق واحد مع القوى السحرية، ويفسر جبروتها بروح المعتقدات الشعبية التي تعود بعض أصولها إلى الوثنية القديمة ، إن المصادفة التي تمتلىء بها الأفلام هي فعل الله أو إراداته كما يصوغها كاتب السيناريو والمصادفات التي تمتلىء بها أفلام السينما المصرية ما هي إلا هذه الإرادة الإلهية وقد ارتدت ثوب الصدفة لصياغة الواقع بأسلوب اعتاده المتفرج مستمد من تراثه وثقافته القومية بكافة جوانبها سواء في ذلك ما هو متطور منها أو ما هو متخلف. ويمكننا أن نلاحظ لجوء الأفلام المصرية في سنواتها الأولى في الفترة من عام ١٩٢٧ «وهو تاريخ ظهور أول فيلم روائي مصري طويل»وحتى نهاية عام ١٩٤٤«ما قبل نهاية الحرب العالمية الثانية مباشرة» إلى الأساطير وحكايات ألف ليلة وليلة وإلى حكايات أسطورية في إطار تاريخي لتتخذ منها موضوعات لأفلامها بنسبة مرتفعة للغاية حيث قدمت السينما المصرية ٢١ فيلما عن هذه الموضوعات من بين ١٨٠ فيلما تم إنتاجها خلال هذه الفترة أي بنسبة قدرها ١١,٦٦٪ .

ويلاحظ أن هذه الأفلام قد قامت بدور مزدوج، فمن جانب استخدمت لتأكيد صيغة الحكي المستمد من الأدب الشعبي، ومن «ألف ليلة وليلة» بشكل خاص التي تشكل المصدر الرئيسي للحكاية الشعبية السائدة وعملت على تقريب السينما من الأدب الشعبي . ومن جانب آخر روجت لعدد من المفاهيم الرجعية المتخلفة التي يتضمنها التراث القومي في بعض جوانبه وهي مفاهيم تقوم أساساً بدور قمعي لدى المتفرجين

وبشكل تخديري يعمل على بث الوهم والأحلام، في نفوسهم، في إمكانية توفير ظروف أفضل لحياتهم في ظل الأوضاع القائمة، وحتى لو اقتضى الأمر اللجوء إلى بعض الحلول السحرية والقوى الغيبية كمقابل لرغبة هؤلاء المتفرجين ولو بأشكال جنينية من الوعي في تغيير هذه الأوضاع نفسها ،وهو الأمر الذي يقتضي الابتعاد عن أية قضايا تتعلق بالواقع، أو أية مشاكل حيوية تتعلق بالشعب المصري.

وتقوم هذه الأفلام بمهاجمة الأغنياء(الإقطاعيين) بصورة عاطفية على الأغلب حيث تكمن الرذائل والشرور في نفوسهم ،وهو وضع كان يتيح تنفيساً للعواطف الشعبية المشتعلة بالكراهية والنقمة تجاههم، ولكن الحل الذي تقدمه هذه الأفلام في المقابل يكمن في الأخلاقيات الشعبية القانعة بحالها ونبل أخلاقياتها المحافظة دون أن تتجاوز ذلك إلى نزعات هجومية ضد الأشرار فيكفي الطبقات الشعبية في مصر التمسك بأخلاقها وعاداتها.

ووجهت السينما المصرية خلال هذه الفترة همومها إلى العلاقات العاطفية بشكل هروبي في الغالب مستخدمة مفهوم الحب الذي هو فوق الطبقات، و هو مفهوم صاغته علاقات القهر والظلم التاريخي وتردد كثيراً في الحكي الشعبي، حيث تتكرر دائما فكرة تعويضية خيالية عن إمكانية زواج أبناء الشعب رجالاً ونساء بأبناء وبنات السلاطين والأمراء والأغنياء دون أدنى مساس بالأوضاع القائمة، وإنما على أساس حلول فردية سحرية في الغالب. وتتكرر هذه الصورة كثيراً في أفلام هذه الفترة و تصاغ لها حلول أسطورية بصياغة معاصرة حيث تقترح أفلام هذه الفترة، وكحل لأساطيرها الجديدة، حلولاً هروبية يصعب كثيراً تحققها في الواقع، فينتصر الحب على الفوارق الطبقية في أفلام«أولاد مصر» من إخراج توجو مزراحي عام ١٩٣٣ (فتاةغنية وشاب فقير)و«الغندورة» من إخراج ماريو فولبي عام ١٩٣٥ (فتاة فقيرة وشاب غني) ،و«الدكتور» من إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٣٩ (بنت باشا وطبيب فقير) ،و«العريس الخامس» من إخراج أحمد جلال عام ١٩٤١ (أرملة ثرية وشاب فقير).

وكحلول أخرى تؤدي إلى انتصار الحب على الفوارق الطبقية يصبح الشاب ثريا فجأة وينتفي الفارق الطبقي بينه وبين من يحبها كما هو الحال في أفلام «ياقوت» من إخراج روز بيه عام ١٩٣٤، و«عز الطلب» من إخراج إبراهيم لاما عام ١٩٣٧،«ليلة ممطرة» من إخراج توجو مزراحي عام ١٩٣٩ ،و«ابن الحداد» من إخراج يوسف وهبي عام ١٩٤٤ .أو يشتهرون فجأة كفنانين لهم قيمتهم يتيح وضعهم الجديد اجتياز الفارق من الناحية المادية على الأقل مع فرصة للدفاع عن قيمة الفنان وأهليته للتواجد في وضع مميز اجتماعيا كما هو الحال في أفلام « انتصار الشباب» من إخراج أحمد بدرخان عام ١٩٤٠، و«عايدة» لنفس المخرج عام ١٩٤٢ . أو يتضح في نهاية الفيلم أن الشاب غني أصلاً ومتنكر في صورة شاب فقير كما هو الحال في فيلم«يحيا الحب» من إخراج محمد كريم عام ١٩٣٨، أو يكتشف في النهاية أنه أمير مفقود (!!) ليصبح جديراً بالأميرة التي يحبها كما في «الف ليلة وليلة» من إخراج توجو مزراحي عام ١٩٤١ .

أما إذا لم يتأت أي من هذه الحلول جميعها فالحل الوحيد الباقي هو التضحية بالحب من أجل سعادة المحبوب، وهو أمر تكرسه السينما المصرية وتحيطه بهالة ضخمة من المشاعر النبيلة باعتباره أعظم التضحيات وتدير الكثير من ميلودراماتها حول هذه التضحية وتبث لدى المشاهدين نوعاً من المشاعر

المريضة بالتلذذ بتعذيب النفس كما هو الحال في أفلام «الوردة البيضاء» من إخراج محمد كريم عام ١٩٣٣،و«الغندورة» من إخراج ماريو فولبي عام ١٩٣٥ ،و«دموع الحب» من إخراج محمد كريم عام ١٩٣٥ ،و «وداد» من إخراج فريتز كرامب عام ١٩٣٦ ،و«دنانير» من إخراج أحمد بدرخان عام ١٩٤٠،و«رجل بين امرأتين» إخراج بدرخان ١٩٤٠، و«الورثة» من إخراج استيفان روستي عام ١٩٤٠ ، و«ليلى» من إخراج توجو مزراحي عام ١٩٤٢، و«حب من السماء» من إخراج عبد الفتاح حسن عام١٩٤٣، و«برلنتي» من إخراج يوسف وهبي عام ١٩٤٤،و«ليلى في الظلام» من إخراج توجو مزراحي عام ١٩٤٤ ،و «رصاصة في القلب» من إخراج محمد كريم عام ١٩٤٤ .

ويمكننا أن نلاحظ أن مفهوم التضحية من أجل سعادة المحبوب وبسبب الفارق الطبقي أساساً ، هو مفهوم دخيل على الثقافة القومية وعلى الأدب الشعبي في مصر حيث تتدخل المشيئة الإلهية من أجل الخير والسعادة والعدالة .ولقد استمدت السينما المصرية مفهوم التضحية من أجل المحبوب من تراث الميلودراما الغربية، وقدمت السينما المصرية عدداً من الاقتباسات والتنويعات عليها ،وركزت بشكل خاص على رواية «غادة الكاميليا» لألكسندر دوماس الابن. على أنه من الجدير بالملاحظة أن الصورة التي قدمت بها هذه الرواية للمرة الأولى في السينما المصرية، وقبل أن يتكرر تقديمها لمرات متعددة فيما بعد، فلقد تم أول اقتباس لرواية «غادة الكاميليا» في فيلم «الغندورة» الذي أخرجه ماريو فولبي عام ١٩٣٥، بإحالة الرواية إلى التراث الشعبي ،والحكايات العربية القديمة، ويدور موضوع الفيلم في الإطار الغالب على الحكايات الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة إذ تجري أحداثه في بغداد القديمة حيث يسافر شاب تونسي اسمه جمال في مهمة تجارية موفداً من عمه إلى بغداد فيلتقي بالغندورة وهي فتاة قروية فقيرة ، ويشتري لها منزلاً ويقيم معها فيه مستمتعا بصوتها الساحر (*) ومهملاً تجارته، ويحضر العم إلى بغداد ويفاجأ بما آل إليه مصير ابن أخيه فيلجأ إلى الغندورة ويستعطفها أن تترك ابن أخيه رحمة بمستقبله واحتراماً للفارق الطبقي بينهما، فتقرر الغندورة التضحية بحبها وتكتب خطاباً لجمال تخبره فيه بأنها تحب غيره، وتحاول ابنة شقيقة العم التقرب لجمال إلا أنه يرفض حبها، وفي النهاية ينتصر الحب ويتزوجان ويحيان حياة سعيدة.

ولقد اقتضى دخول مفهوم التضحية بالحب إلى السينما المصرية رغم عدم وجود نظير له في الأدب الشعبي في مصر، إلا أنه دخل متخفياً في إطار الحكي الشعبي ومقنعا بجوه وأسلوبه حتى وإن اختلف مع مضامينه. ومن الجدير بالملاحظة أن فيلم «الغندورة» يلوح بمفهوم التضحية دون أن يجرؤ على تنفيذها إلى آخر مدى فيقدم حلاً سعيدا في النهاية، ولكن الأفلام التالية تقدم على تنفيذ التضحية حتى النهاية بعد أن فتح لها فيلم «الغندورة» محظورات «غادة الكاميليا» السابقة ووضعها في متناول أيديهم ، ولقد استخدمت السينما المصرية هذه العملية بزرع المفاهيم المتخلفة داخل التراث القومي، وتمرير عدد منها خلاله بأشكال متكررة فالثراء المفاجىء الذي تعتمده النهايات السعيدة في القصص الشعبية، وفي ألف ليلة وليلة على نحو خاص، والتي قدمته في قصصها بوسائل متعددة كالعثور على كنز، أو على خاتم سليمان الذي يكفي أن يحكه من يعثر عليه بإصبعه ليظهر له جني يجيب جميع طلباته أو مصباح علاء

* قامت منيرة المهدية المطربة المعروفة الذائعة الصيت وقتها بأداء هذا الدور.

الدين الذي يقوم بدور مماثل ،يتم تناوله خلال هذه الفترة على مستويين: المستوى الأول في القصص الأسطورية في الأدب الشعبي في أفلام مثل«ألف ليلة وليلة» من إخراج توجو مزراحي عام ١٩٤١، حيث يعثر الصياد الفقير على قمقم يخرج منه عفريت ويعطيه عصا سحرية (!!)وفي فيلم «على بابا والأربعين حرامي» لنفس المخرج عام ١٩٤٢، يحصل علي بابا على الثروة والمال من مغارة اللصوص التي تفتح بعبارة«افتح يا سمسم» السحرية،أما على المستوى الثاني فتتم عملية الثراء المفاجيء بنفس الطريقة، ولكن في القرن العشرين وكحل اسطوري للبؤس الواقعي وعلاقات القهر والاستغلال التي يرزح الشعب تحت ثقلها في عملية من النهب المزدوج من قبل الاستعمار الإنجليزي والإقطاع والرأسمالية المصرية في آن واحد. فيعثر بطل فيلم«الكنز المفقود» من إخراج إبراهيم لاما عام ١٩٣٩ على كنز ، بينما يعثر سمكري بائس في فيلم «طاقية الإخفاء » من إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٤٤ على طاقية الإخفاء الشهيرة في القصص الشعبية لتحقق له المال والثروة ، أو تحل ورقة يانصيب «لوتريه» تحمل الثراء المفاجيء محل الكنز المفقود في أفلام مثل«٥٠٠١» من إخراج توجو مزراحي عام ١٩٣٣ ، و«المعلم بحبح» من إخراج شكري ماضي عام ١٩٣٥ ، أو يحل الثراء في صورة مكافأة من شخص ثري كما في فيلم«عز الطلب» من إخراج إبراهيم لاما عام ١٩٣٧ ، أو مكافأة من أمير كما في فيلم« سلامة في خير»من إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٣٧ ، أو يحل الثراء عن طريق ميراث مفاجيء من قريب ثري مجهول كما في فيلم«العز بهدلة» من إخراج توجو مزراحي عام ١٩٣٧،و«لو كنت غني» من إخراج هنري بركات عام ١٩٤٣ .

ولكن معظم هؤلاء الأبطال لن يجدوا السعادة مع الثروة بل سيجدون الشقاء ويفقدون حياتهم البائسة والسعيدة في نفس الوقت حيث إن القناعة كنز لا يفنى كما يقول مثل شعبي شهير، وهو مفهوم لم يتجاوز حدود المثل التعليمي الذي يقال في حالة الاضطرار إلى القناعة فقط كنوع من العزاء عند فقد المال دون أن ينجح في التسلل إلى القصص الشعبية التي تنتهي دائما بالحصول على الثروة ،ونيل السعادة في ظلها . ولكن السينما تعمل على زرع هذا المثل«المفهوم» في نفوس المشاهدين كاستئناف للأسطورة الشعبية يغير من مفاهيمها المادية على الأغلب ،فالشقاء سيحل على الأبطال الذين نالوا الثراء بصورة مفاجئة ، فيخسر بطلاً «العز بهدلة» و«لوكنت غني» أموالهما التي جاءتها عن طريق الميراث المفاجيء ليجدا السعادة في الفقر وعدم التطلع إلى الثراء بعد أن فقداها معه بينما يمزق بطل«طاقية الإخفاء» طاقيته السحرية بعد أن جلبت له التعاسة إلى جانب الثروة ويعود لحياته الأولى حيث يتلازم الفقر مع السعادة ، ويعود بطل فيلم«ياقوت» من إخراج روز بيه عام ١٩٣٤ سعيداً بفقد ثروة جمعها بوسائل لا أخلاقية .

أما هؤلاء الذين أتيح لهم أن يجربوا لفترة حياة الأغنياء ، دون أن يكونوا أغنياء بالفعل ،وإنما تأتي ثراؤهم نتيجة لمصادفات وأحداث خيالية مثل أبطال أفلام «بواب العمارة» من إخراج اسكندر فاركاش عام ١٩٣٥ و«أصحاب العقول» من إخراج حسين العقاد عام ١٩٤٠،و«سي عمر» من إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٤١ ، فإنهم يرفضون حياة الثراء بمجرد أن يجربوها ، ويدركون سعادة الفقر مع القناعة والرضا بحالهم، وعدم التطلع إلى أعلى.

وهكذا استخدمت القصص الشعبية لتمرير مفاهيم جديدة بدت للوهلة الأولى كما لو كانت استئنافاً وامتداداً لهذا القصص ثم ما لبثت أن أصبحت من عناصرها فيما بعد مع تأكيد السينما المصرية المتواصل

عليها . ومن الملاحظ أن عملية الثراء المفاجىء هذه وفقدان الثروة مع سعادة الفقر والقناعة به تتم صياغتها على الأغلب في الأفلام الكوميدية (باستثناء فيلم واحد من الأفلام التي أشرنا أليها) ، وعادة ما يتم نقل المتفرج في جو من المرح (خلال هذه النوعية من الأفلام)إلى أحلام الثراء ثم إعادته إلى واقع البؤس السعيد دون أن ينقطع عن الضحك والابتسام في كلتا الحالتين .

ويحدث العكس تماماً عندما تتناول أفلام هذه الفترة الصعود الطبقي إلى أعلى السلم الاجتماعي ، وهو صعود لا يتم إلا في الميلودراما محاطاً بالشقاء والتعاسة والإحساس بالمهانة

ويعاني البطل من جراء هذه العملية تعاسات ومشاق لا حد لها كثمن باهظ لهذا الصعود ،وبشرط أن يكون مستعداً دائماً وتحت أية ظروف لنجدة البورجوازية الكبيرة والحفاظ على وضعها الاجتماعي والمالي رغم الشروط المهنية التي تضعه فيها، كما هو الحال في فيلم «ليلة ممطرة» من إخراج توجو مزراحي عام ١٩٣٩ ،ويدور موضوعه حول فتاة غنية يغرر بها شاب أفاق بعد أن رفض والدها زواجها منه، ولتجنب الفضيحة يتم تزويجها من شاب فقير يكتشف بعد الزواج أنها تحتقره ،ولا تهتم به وأنها حامل من الشاب الأفاق الذي غرر بها، فيتركها ليبدأ مشروعاته ويحقق الثراء، ويعود الأفاق ليبتز منها النقود مهدداً بفضح علاقته السابقة بها، فتضطر لطلب الطلاق من زوجها فيوافق على ذلك ، وتحدث كارثة مالية لوالد الفتاة فيتقدم الزوج وينقذه منها فتجد الفتاة نفسها أمام شخص نبيل وشهم فتعود إليه بينما يموت الأفاق .

ويدور موضوع فيلم «ابن الحداد» من إخراج يوسف وهبي عام ١٩٤٤ حول ابن عامل بسيط يصبح مهندساً وصاحب مصانع عديدة ،ويتزوج من ابنة أحد الباشوات ويغدق الأموال على عائلة الباشا إلا أنهم ينظرون إليه نظرة وضيعة بسبب أصله المتواضع وتنصرف عنه زوجته وتهمل ابنه ، وذات يوم يقوم بإشهار إفلاسه فيضطر أفراد عائلة الزوجة الارستقراطية إلى البحث عن عمل يعيشون منه، وتضطر الزوجة لأن تحيا معه في غرفة متواضعة وتتعلم الطهي وأعمال المنزل، عندما يدرك الزوج أنها قد عرفت الحياة على حقيقتها يفاجئها بأنه مازال ثريا لم يفقد أمواله ولا مصانعه وإنما أراد أن يقدم لها درساً لتعرف الطريق الصحيح.

وطوال الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٤٤ بدت السينما المصرية منقطعة الصلة بأية أشكال ثقافية متقدمة ،أو بأعمال ذات قيمة ما في الأدب المصري أوالعالمي . وباستثناء فيلمي «زينب» عام ١٩٣٠ و«رصاصة في القلب» عام ١٩٤٤ ، والفيلمان من إخراج محمد كريم، هذا مع الأخذ في الاعتبار ندرة الأعمال الروائية في الأدب المصري حتى ذلك الوقت. بل لعل كلاً من روايتي «زينب» لمحمد حسين هيكل و«رصاصة في القلب» لتوفيق الحكيم من أهم الإنجازات الروائية في مصر خلال تلك الفترة . أما الاقتباسات من الأدب العالمي طوال ذلك الوقت فلقد تمت لروايتين تتمتعان بشهرة خاصة في مصر وهما «غادة الكاميليا»لألكسندر دوماس،و«ماجدولين » لالفونس كار، والروايتان من الميلودرامات الفرنسية الشائعة، وتقدمان تنويعات مختلفة لموضوع التضحية بالحب ، ففي الرواية الأولى تضحي المرأة الساقطة من وجهة نظر المجتمع بحبها، على الرغم من أنها تملك قلباً من ذهب من أجل الصعود الطبقي لحبيبها ، أما في الرواية الثانية فيضحي شخص بحبه من أجل سعادة صديقه . وقد قدمت الرواية الأولى بتنويعات متعددة في أفلام «الغندورة» لماريو فولبي عام ١٩٣٥ ،و«ليلى» لتوجو مزراحي عام ١٩٤٢ ، و«برلنتي» ليوسف وهبي عام

١٩٤٤ ، «وليل في الظلام» لتوجو مزراحي عام ١٩٤٤ . أما الرواية الثانية فقد قدمت تنويعات عليها في أفلام «دموع الحب» لمحمد كريم عام ١٩٣٥ ،و«الورشة» لاستفان روستي عام ١٩٤٠ ،و «رصاصة في القلب» أيضا حيث لا يخرج النص الذي كتبه توفيق الحكيم عن هذا الموضوع . أما العمل الثالث من الأدب العالمي الذي تم اقتباسه للسينما خلال هذه الفترة فهو مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير، وقد تم تناوله في فيلمين هما:«ممنوع الحب» لمحمد كريم عام ١٩٤٢ ،و«شهداء الغرام» لكمال سليم عام ١٩٤٤ . والعمل الرابع من الأدب العالمي هو رواية «البؤساء» لفيكتور هيجو ، والذي قام كمال سليم بتمصيرها عام ١٩٤٣ في فيلم يحمل نفس العنوان . وفيما عدا ذلك كان العاملون في السينما من الممثلين والمخرجين يقومون بوضع قصص الأفلام بأنفسهم. وفي الوقت الذي كان المسرح النظامي الرسمي قد نجح فيه بالدفع في اتجاه خلق المؤلف المسرحي المتخصص ، كانت السينما تعامل بإهمال شديد، ويستنكف الأدباء عن الكتابة لها ، وإن كان ذلك قد أتاح للسينما المصرية أن تتجه رأساً في معظم أعمالها الاولى إلى الأدب الشعبي وإلى المسرح الشعبي بشكل خاص مما أنقذها من محاولة (الأوربة) التي قام بها المسرح النظامي خلال تلك الفترة قاطعاً صلته بالمسرح الشعبي.

ولقد أدى اعتماد السينما على الفنون التراثية هذه إلى أن تجتذب قطاعات واسعة من الجماهير ، لا من الطبقات الشعبية فحسب، وإنما من كافة الطبقات مما أدى إلى انصراف قطاعات كثيرة عن المسرح النظامي الرسمي إلى السينما التي شكلت إلى حد ما امتداداً للميلودراما الشعبية في مصر مقابل الميلودرامات الفرنسية والتراجيديات العالمية التي التزم بها المسرح النظامي في ذلك الوقت . وكان من الطبيعي أن يتجه عدد من فناني المسرح النظامي إلى السينما بحثاً عن الجماهير التي هجرت مسارحهم دون أن يتخلوا في الوقت نفسه عن التفاعل المزدوج مع المسرح باعتباره فناً للصفوة ، ومع السينما باعتبارها فناً للعامة،ولعل أوضح الأمثلة على ذلك مجموعة الأفلام التي قام فنان المسرح الكبير يوسف وهبي بتمثيلها وتأليفها وإخراجها للسينما المصرية، ففي الوقت الذي كان يقدم فيه عدداً من المسرحيات العالمية، وبعض الميلودرامات المقتبسة أو المؤلفة خصيصاً للمسرح ، كان يؤلف للسينما ميلودرامات خاصة بها محولاً بعض ميلودراماته المسرحية الزاعقة إليها، وواضعا الحواجز والفواصل بين الأفلام التي يقدمها ،وبين المسرحيات التي يعتبرها نصوصاً متقدمة من المسرح العالمي والتي يقتصر تقديمها على مسرحه فحسب بل إنه لا يتوانى عن إعلان رأيه في السينما من خلال السينما نفسها التي يعمل فيها كممثل ومؤلف ومخرج ومنتج في نفس الوقت ،فيقول من خلال دوره كممثل مسرحي في فيلم «الفنان العظيم » عام ١٩٤٥ والذي قام بتأليفه وتمثيله وإخراجه :«إن المسرح فن ولكن السينما صناعة» [٢٩] . ولقد أدى الاتساع المتزايد للقاعدة الجماهيرية الضخمة لمشاهدي السينما في مصر إلى احتدام الصراع حول السينما نفسها ، والانتباه إلى المفاهيم والأفكار التي تطرحها ،وإلى استخدامها وتوجيهها بصورة مخالفة. وفي عام ١٩٣٤ كان كمال سليم ، الذي أتيح له فيما بعد أن يقدم واحداً من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية وهو فيلم «العزيمة» عام ١٩٣٩، يكتب في مجلة «الفجر» معبراً عن مفهومه للواقعية تحت عنوان«الدعاية والسينما» ما يلي: «إن الدعاية الاجتماعية مثلاً ساعدت كاتب السيناريو على الخروج من الدائرة الضيقة التي كان يكتب فيها ، فبعد أن كان يقدم قصة مبتذلة عن الجنس ، لا للتبحث فيه، ولكن لتثير أحط الشهوات (وهذه إرادة الممول الذي يمول الفيلم ليضمن الحصول على أكبر ربح ممكن)

أصبح يبحث في نواح جوهرية متعددة لحل مشكلات المجتمع ، وبذلك ارتفع مستوى تأليفه، كما أنه سما بالشعب وغذاه بأفكار مفيدة(...) والآن كلمة صغيرة لشركات السينما في مصر:آمل أن تعيروا الدعاية قليلاً من اهتمامكم ،وأن تقدموا ضمن ما تقدمون من أفلامكم افلاماً تعالج عيوبنا الاجتماعية وتحوي موضوعات شيقة وطريفة في آن واحد، وأظن أن هذا أجدى عليكم وعلى الجمهور من فيلم يطلق فيه البخور لإحياء الموتى» [٣٠] ، وعلى طرف النقيض كان أحمد بدرخان ، مبعوث «شركة مصر للتمثيل والسينما» إلى فرنسا عام ١٩٣٣ لدراسة السينما،يصدر كتابه «السينما» عام ١٩٣٦ ليحدد مواصفات الفيلم على النحو التالي :«لوحظ أن القصة السينمائية - السيناريو - الذي يدور في أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحه محدوداً لأن السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر ،وأن الطبقة المتوسطة من أفراد الشعب ،وهي السواد الأعظم من رواد السينما لا تحب أن ترى العالم الذي تعيش فيه، بل على العكس تطمح إلى رؤية الأوساط التي تجهلها ،وتقرأ عنها في الروايات ، فمهما قدمنا لهم دراما قوية ذات عقدة متينة فهذه الدراما لا تنال استحسانهم لأنهم يعيشون في نفس الجو الذي جرت فيه حوادث الرواية (...) إليك بعض الأماكن التي تليق أن تظهر في شريط سينمائي :المسرح - الموزيك هول- إدارة جريدة - فندق كبير- البورصة - المصيف - سباق الخيل - نوادي القمار (...)المطلوب منافسة غرامية بين رجلين يحبان امرأة واحدة أو إمرأتين تتنازعان حب رجل، وهذا خير ما يمكن أن تصوره السينما» [٣١] . والواقع أن أحمد بدرخان لم يكن ينظر في كتاب «السينما» لسينما جديدة بقدر ما كان ينظر للسينما السائدة والموجودة بالفعل ، ويحاول أن يضع سنداً علمياً لوجودها . فخلال الفترة ما بين بداية الأفلام الروائية الطويلة عام ١٩٢٧ وحتى ما قبل نهاية الحرب العالمية الثانية مباشرة عام ١٩٤٤ ، تدور موضوعات أحد عشر فيلماً من بين المئة والثمانين فيلماً التي تم إنتاجها خلال هذه الفترة عن رجل تتنازعه امرأتان ،بينما تدور موضوعات خمسة عشر فيلماً عن رجلين يتنازعان حب امرأة ، أما الأماكن التي يحددها أحمد بدرخان في كتابه فهي الأماكن التي دارت فيها معظم الأفلام المصرية خلال هذه الفترة مضافاً إليها الصحراء ومغامرات البدو التي تجري بها، باستثناء فيلم«زينب» الذي اتخذ من الريف والفلاحين المصريين موضوعاً له في مرحلة السينما الصامتة ، وفيلم «العزيمة» لكمال سليم عام ١٩٣٩ الذي اتخذ من الحارة المصرية لأول مرة موضوعاً لفيلمه .

ولقد كان على كمال سليم أن يكون هو بنفسه أول من يحقق الدعوة التي نادى بها قبل خمسة أعوام من إخراجه لفيلم«العزيمة» ، وأن يبدأ تيار الواقعية الاجتماعية في هذه الفترة . وقد يكون من المفيد هنا أن نلاحظ سمات هذه الواقعية كما تم طرحها في السينما المصرية ، حيث إن الواقعية ترجع إلى أسلوب التناول السينمائي أكثر مما ترجع إلى الموضوع نفسه، فلقد تمكن كمال سليم من تقديم صورة واقعية لسكان الحارة المصرية ولحياتهم وبأسلوب سينمائي متميز للغاية في هذه الفترة لا بالنسبة للسينما المصرية فحسب وإنما بالنسبة للسينما في العالم كله [٣٢] . إلا أن صياغة الفيلم تكشف بجلاء عن حدود الواقعية الاجتماعية كما تم التعبير عنها في أول أفلامها. فمن جانب نلاحظ أحادية أبعاد شخصيات الفيلم التي لا تخرج عن كونها أنماطاً طيبة أو شريرة بطبعها، وليست شخصيات ذات أبعاد متعددة تتصارع داخلها مشاعر متباينة باستثناء دور فاطمة الذي قامت بأدائه الممثلة المسرحية الشهيرة فاطمة رشدي ، ومن جانب آخر فإن الفيلم لا يتطرق إلى جذور الأوضاع الاجتماعية السائدة وينزلق إلى الحل الفردي لخلاص بطله- الخارج من الحارة - بفضل عزيمته القوية.

والواقع أن الحدود التي وصل إليها كمال سليم في فيلم «العزيمة» كانت الحدود القصوى التي يمكن له أن يحققها في إطار المؤسسة الإنتاجية التي قامت بإنتاج الفيلم، وهي «ستوديو مصر» الذي كان أهم إنجازات «بنك مصر» في مجال السينما والذي افتتح في ١٢ اكتوبر عام ١٩٣٥، ولذلك فإننا لا نجد فقط ذلك الحل التوفيقي الذي يطرحه الفيلم حيث يقوم الباشا ممثل البورجوازية القومية الصاعدة بمساعدة بطل الفيلم الخارج من الحارة ورعايته وتمويل مشروعه، وانما نجد أيضا وبصورة واضحة الدعوة إلى العمل الحر بعيداً عن الوظائف الحكومية ،حيث احتل الأجانب كافة مجالات العمل الحر في ميدان التجارة والصناعة، وهو أمر كان لابد وأن يثير قلق البورجوازية القومية المصرية التي تسعى جاهدة لإزاحة النفوذ الأجنبي عن هذه المجالات وإحلال رؤوس أموال مصرية محل رؤوس الأموال الأجنبية.

ولقد كان النجاح الضخم الذي حققه فيلم «العزيمة» على المستوى الجماهيري نفياً عملياً لاتجاه سينما الصالونات كما عبر عنه أحمد بدرخان ،وكان تعبيراً عن تطلع الجماهير الشعبية في مصر لأن تري واقعها على الشاشة. ولكن محاولات تجاوز الحدود المسموح بها كان مصيرها في ذلك الوقت (بل وحتى الآن إلى حد كبير) النفي والتجاهل ،ولعل خير مثال على ذلك فيلم«السوق السوداء» ،أول فيلم يخرجه كامل التلمساني في عام ١٩٤٣،ولم يسمح بعرضه إلا في عام ١٩٤٥ . ففي هذا الفيلم الذي يتناول بالتحليل ظاهرة السوق السوداء أثناء الحرب العالمية الثانية في مصر، والاستنزاف الذي يعاني منه الشعب من جرائها، ثم ينتهي بالدعوة إلى الانتفاضة والثورة ضد الذين كونوا ثرواتهم عن طريق استغلال الشعب، واستنزاف دمائه، وإلى مقاومتهم بالعنف ،يطيح كامل التلمساني بكل مواصفات السينما المصرية ، ويقوم بتشريح دقيق للأوضاع الاجتماعية فالأفراد يتحولون تحت تأثير العلاقات الجديدة ويخرجون عن كونهم أنماطاً (طيبة أوشريرة) ليتحولوا إلى شخصيات حية في علاقات جدلية بالواقع، لكل منهم مُثله وأحلامه التي تتغير حسب مصالحه ووضعه الاجتماعي والاقتصادي ، فتتطور شخصية بطل الفيلم الموظف الصغير المطحون حامد إلى أفق أعلى بكثير ، فهو يبحث عن حل جماعي لا عن حل فردي كما هو الحال في كل تراث السينما المصرية حتى فيلم« السوق السوداء» ،ويتحول بالتالي إلى محرض تجاه من يستنزفون الشعب ويمتصون دماءه، ويوظف كامل التلمساني كل الإمكانيات السينمائية لتقديم موضوعه في صياغة سينمائية متطورة ذات ملمح قومي واضح. فيقوم الشاعر الشعبي الكبير بيرم التونسي بوضع حوار الفيلم وكتابة أغنياته التي لا يؤديها مطربون معروفون كما هو الحال عادة في السينما المصرية، ولكن يقوم بأدائها أبناء الشعب المنهكين تحت وطأة السوق السوداء وقسوتها وأيضا التجار الجشعون ، ويقوم عبد الحليم نويرة بصياغة هذه الأغنيات في قالب الموال مستلهماً موتيفات وألحان شعبية، كما استخدمت هذه الأغنيات بأشكال تقترب في أحيان كثيرة من التعليق الملحمي على الأحداث ، واهتم كامل التلمساني اهتماماً خاصاً بتكوين الصورة والاستخدام الإيحائي في توزيع الظل والنور ، مستفيداً إلى حد كبير من خبرته كفنان تشكيلي في رسم مشاهد فيلمه التي قام بتصويرها أحمد خورشيد.

وخلال هذه الفترة أيضاً ظهرفيلمان آخران في نفس الاتجاه وهما «العامل» عام ١٩٤٣،و«النائب العام» الذي تم تصويره عام ١٩٤٣ ولم يعرض إلا في عام ١٩٤٦ ، والفيلمان من إخراج أحمد كامل مرسي.

ويقدم فيلم «العامل» قصة كفاح أحد العمال الذي يطالب بحقوق زملائه فيعاني من الاضطهاد والتشريد، ولكنه يستمر في كفاحه حتى يصبح صاحب عمل فيمضي في تحقيق رسالته، ويقيم عدة

مؤسسات لصالح العمال ولرفع مستواهم. ولقد تعرض هذا الفيلم الذي كان أول فيلم عن العمال في مصر إلى المصادرة في عرضه الأول ،وكان سبباً في التعجيل بإنشاء نقابات للعمال ،وقد تم طرح هذا الموضوع رغم حيويته بنفس مواصفات السينما السائدة، حيث تقدم معاناة العمال بأسلوب ميلودرامي عنيف، ولا يحمل الفيلم تحريضاً ضد أصحاب العمل وإنما ينبههم إلى ضرورة أن يراعوا ظروف العمال ، و بطل الفيلم العامل نفسه عندما يصبح صاحب عمل فإنه لا يتغير بتغير مصالحه كما يفعل كامل التلمساني في «السوق السوداء»، ولكنه يظل في إطار النمط الطيب«المعد سلفا» كما هي العادة في السينما المصرية السائدة . أما فيلم «النائب العام» فيتناول موضوع التناقض بين القوانين الوضعية والشرائع الدينية، وينتهي بالتوفيق بينهما من خلال قصة ميلودرامية عن موظف صغير يعمل صرافاً في مصلحة حكومية، يختلس مبلغاً صغيراً من الخزينة ليشتري دواء لأمه المريضة ، ويشن وكيل النيابة الشاب هجوماً شديداً عليه مما يؤدي إلى الحكم عليه بالسجن لعدة سنوات، ويتجه شقيق المتهم الطالب بالأزهر إلى دراسة القانون ويصبح قاضيا ويشتهر بإصدار أحكاماً خفيفة على المتهمين ، وفي النهاية يمثل أمامه وكيل نيابة شاب متهماً بقتل راقصة ، وهو نفسه ابن النائب العام الذي تسبب في سجن شقيقه عندما كان وكيلاً للنيابة ، وينتهي الفيلم بحوار عن القانون ، ويذكّر القاضي النائب العام بقصة شقيقه الذي راح ضحية التطبيق الحرفي للقانون دون مراعاة الظروف الإنسانية للمتهم. ،ولايرفع من قيمة هذا الفيلم في الواقع سوى جدية النقاش الذي أداره الفيلم عن القانون ، وهو أمر كان يدخل في مجال المحرمات بالنسبة للسينما المصرية وقتها ،بالإضافة إلى المهارة الحرفية التي صور به أحمد كامل مرسي فيلمه في أسلوب سينمائي متقدم بالنسبة لأفلام تلك الفترة.

تلك هي حصيلة اتجاه الواقعية الاجتماعية في السينما المصرية خلال الفترة الواقعة ما بين عامي ١٩٢٧ و١٩٤٥ ، أربعة أفلام من بين مائة وثمانين فيلماً في تاريخ الأفلام الروائية الطويلة في مصر ولقد أعطت هذه الأفلام رغم ضآلة عددها إمكانية امتداد هذا التيار وتعمقه في السينما المصرية ، بل وقدمت أيضا إمكانية تجاوزه في فترات لاحقة.

ولقد كان ظهور هؤلاء المخرجين الذين بدأوا تيار الواقعية الاجتماعية في السينما المصرية مرتبطاً بصعود البورجوازية القومية كقوة جديدة وكان من الطبيعي أن ينعكس مسار انحسار البورجوازية القومية عليهم أيضاً . فانتهى كمال سليم في آخر أفلامه إلى الميلودراما في فيلم«شهداء الغرام» عام ١٩٤٤ ، وإلى الكوميديا التجارية الشائعة في فيلم « ليلة الجمعة» عام ١٩٤٥ ، قبل أن يموت عن اثنين وثلاثين عاماً فقط. ولم يقدم كامل التلمساني شيئاً يذكر بعد «السوق السوداء» سوى بضعة أفلام تجارية هزيلة ،ثم أصدر كتابين هما« سفير أمريكا بالألوان الطبيعية » عام ١٩٥٧ وكتاب«عزيزي شارلي» عام ١٩٥٨،والكتابان يعدان من المحاولات الرائدة في مجال النقد السينمائي في مصر ، ثم هرب من مصر في نهاية الخمسينيات بعد أن صدر عليه الحكم بالسجن في قضية جنائية ، وأقام في لبنان وكتب عدة سيناريوهات بأسماء مستعارة حتى مات عام ١٩٧٢ ،ودفن بالأردن . أما أحمد كامل مرسي فلقد أخرج بعد ذلك عدة أفلام روائية متقنة الصنع، ثم قام بعمل دوبلاج للأفلام الأجنبية وأخرج بعض الأفلام التسجيلية والقصيرة ، ثم تفرغ للتأريخ للسينما المصرية ومراجعة بعض الكتب العلمية عن السينما،وأصدر أول معجم للسينما باللغة العربية (معجم الفن السينمائي) عام١٩٧٢ بالاشتراك مع الدكتور مجدي وهبة.

ولقد عبر هؤلاء الرواد الثلاثة للواقعية الاجتماعية في أفلامهم عن محاولة استلهام جوانب متقدمة في الثقافة القومية في صياغة سينمائية متطورة خارج الأطر السائدة في السينما المصرية.

وفيما عدا هذه الأفلام الأربعة في تيار الواقعية الاجتماعية، يمكننا أن نحصر موضوعات الميلودراما في السينما المصرية في الفترة الواقعة ما بين عام ١٩٢٧ وحتى نهاية عام ١٩٤٤، حيث تم تقديم مائة وثمانين فيلماً (مائة وخمسة وثلاثين فيلماً ميلودرامياً وخمسة وأربعين فيلماً كوميدياً)، فيما يلي :

١- زواج الفتاة ضد رغبتها والمآسي التي تترتب على ذلك، وتم تقديم هذا الموضوع في أربعة أفلام.

٢- التضحية بالحب من أجل سعادة الحبيب بسبب الفوارق الطبقية، وتم تقديمه في اثني عشر فيلماً.

٣- حالات جنون، تم تقديمها في أربعة أفلام.

٤- تغرير بالفتيات، في خمسة أفلام.

٥- خيانة زوجية، في سبعة أفلام.

٦- رجل بين امرأتين، في أحد عشر فيلماً.

٧- امرأة بين رجلين، في خمسة عشر فيلماً.

٨- حب فوق الطبقات ورغماً عنها، في ثلاثة عشر فيلماً.

٩- فنانون يعانون من نظرة المجتمع للفنان مما يحول دون سعادتهم في الحب، وتم تقديم هذا الموضوع في عشرين فيلماً، (ويلاحظ أن ارتفاع هذه النسبة يشير إلى غلبة الأفلام الغنائية والاستعراضية على أفلام هذه الفترة، حيث يمارس أبطال هذه الأفلام الغناء والرقص).

١٠- ميلودرامات تاريخية وأسطورية، وتم تقديمها في خمسة عشر فيلماً (وتشير هذه النسبة المرتفعة أيضا إلى تعلق أفلام هذه الفترة بالحكايات والأساطير الشعبية).

الكوميديا الشعبية في السينما المصرية

وخلافاً لما حدث للميلودرامات الشعبية التي تدفقت على السينما خلال الفترة (١٩٢٧-١٩٤٤)، ومع بعض التحويرات التي تتناسب مع السينما كأداة أو كوسيط، لم تطرح الكوميديا الشعبية التي كانت مستقرة في المسرح المصري خلال هذه الفترة أي تصور لاستخدام السينما كأداة أو كوسيط مختلف عن المسرح، فلقد تم التعامل مع الفيلم الكوميدي باعتباره وسيلة لتعليب المسرحيات المقدمة كما هي. ويمكننا أن نلاحظ أنه طوال فترة الأفلام الروائية الطويلة الصامتة (١٩٢٧-١٩٣٢) لم يظهر سوى فيلمين كوميديين من بين أربعة عشر فيلماً، وهما فيلما «البحر بيضحك» من إخراج استفان روستي عام ١٩٢٨، و«صاحب السعادة كشكش بك» من إخراج توليوكياريني عام ١٩٣١.

والفيلم الأول «البحر بيضحك»، يتضمن ثلاثة مقاطع للممثل الكوميدي أمين عطا الله، يخرج في أوله من البحر مرتدياً «مايوهاً» مخططاً، ويختال وسط مجموعة من النساء يرقصن على شاطىء البحر في ملابس

الاستحمام ، ويقوم في المقطع الثاني بدور شرطي يقبض على محتال ويقتاده إلى المخفر بحبل يربطه في يديه ، وفي الطريق تستبدل العصابة المحتال بحمار دون أن ينتبه الشرطي وحينما يصل إلى القسم يفاجأ مأمور القسم بأن المقبوض عليه حمار ، وفي المقطع الثالث يقوم أمين عطا الله بدور شرطي مرور تستهويه حسناء تسير في الطريق فيتبعها متغزلاً بجمالها وعندما يعود إلى مكانه يجد المرور وقد تعطل والسيارات مكدسة في الطريق ، ويحضر ضابط المرور ويصطحبه للتحقيق معه جزاء إهماله(٣٣) .

أما الفيلم الثاني «صاحب السعادة كشكش بك» فيتكون من مجموعة من المقاطع الكوميدية المرتجلة لاستغلال شهرة شخصية كشكش بك التي كان الريحاني يقوم بأدائها في كباريه «آبيه دي روز» ثم قام بنقلها إلى المسرح فيما بعد ، وهي شخصية عمدة «كفر البلاص» الذي يحضر إلى القاهرة ،وفي جيبه ثمن محصول القطن فيبعثره في الملاهي الليلية على الغواني، ثم يعود مفلساً ونادماً إلى قريته ، ويخضع هذا الفيلم للأسلوب المتبع في المسرح المرتجل دون أي إعداد سابق معتمداً على القدرات الخاصة بالممثل . ويتحدث نجيب الريحاني في مذكراته عن عمله في هذا الفيلم قائلاً :«وقد كان غريباً أن نبدأ العمل فيه دون أن نضع له فكرة معينة ، أو نكتب له سيناريو محدد المناظر والوقائع ،وكل ما هنالك أننا كنا نخرج في السادسة صباحاً دون أن ندري ما سنفعل ، حتى اذا جلست لتركيب لحية كشكش ، بدأت أفكر في المناظر التي نصورها و الحوادث التي نمثلها . فإذا انتهيت من تركيب اللحية أكون قد انتهيت من تفكيري فنبدأ في التنفيذ ، يعني في التصوير (٣٤) ، وترجع قلة الأفلام الكوميدية في فترة السينما الصامتة إلى اعتماد الكوميديا الشعبية في مصر على الحوار الكوميدي بشكل أساسي ، وهو ما دعا معظم ممثلي الكوميديا الشعبية إلى أن يبتعدوا عن السينما الصامتة ،بل ان أول بطل لفيلم كوميدي مصري، وهو فوزي الجزايرلي في فيلم«مدام لوريتا» للبونارلاريتشي عام ١٩١٩ ، لم يعد إلى التمثيل طوال فترة السينما الصامتة إذ انه كان يعبر عن نفسه بالحوار و«النكتة» اللفظية وهو ما لم تتحه له السينما الصامتة(٣٥) .ولذلك انتظر حتى عام ١٩٣٤ ليعيد الكرة في فيلم «المندوبان» لتوجو مزراحي وكذلك الحال بالنسبة لعلي الكسار الذي توقف عن العمل بالسينما بعد فيلم «الخالة الامريكانية» لبونفيلي عام ١٩٢٠ وانتظر حتى عام ١٩٣٥ ليعود في فيلم« بواب العمارة» لإسكندر فاركاش. وانتظر كذلك فوزي منيب الذي ظهر في فيلمي «خاتم سليمان» عام١٩٢٢ للبونار لاربتشي وفيلم «في بلاد توت عنخ آمون» لفيكتور روسيتو عام ١٩٢٣ ، حتى عام ١٩٣٦ ليظهر في فيلم «الأبيض والأسود» للالفيزي أورفاتيللي.

وقد التزمت سينما تلك الفترة إلى حد بعيد بمواصفات مسرح الارتجال الشعبي ،ويمكن عرض هذه المواصفات فيما يلي:

١- القصة السهلة الجريان ، التي لا تحفل بقواعد معينة، وإنما هدفها الأساسي جذب انتباه المتفرج وتسليته من كل سبيل، فإذا ما فرغت جعبة المؤلف من الحيل المسرحية أنهى عمله دون تردد.

٢- ما يسميه فنان الارتجال (النِمَر) وهي مواضع في القصة المسرحية يسعى فيها المؤلف إلى استخدام القدرة البدنية وخفة اليد وطلاقة اللسان التي يتمتع بها الممثل ليقدم عرضاً باهراً يجمع بين فن التمثيل وفن البهلوان وفن الحاوي وفن التمثيل الصامت أحياناً.

٣-عرض (جاليري) كامل من الشخصيات الغريبة، تُمتع المتفرج بلهجتها غير المألوفة وأحوالها الخارجة ،وتصرفاتها اللافتة للنظر، بحيث يحس المتفرج أنه في متحف للنماذج البشرية الشاذة تقرب مما نشاهده في متحف الشمع أو في أعمال ديكنز وفيلدنج، أو - وهذا أقرب - في أعمال ابن دانيال الظلية .

٤- الألفاظ الصارخة و البذيئة، وتستخدم إما سباباً فرديا تارة ،أوثنائيا وجماعيا(الردح) تارة أخرى، وأحياناً يتحول هذا السباب إلى «قافية» .

٥- الحركة المادية الصاخبة، مما يدخل في باب الميلودراما من قتل وشنق وانتحار ومبارزة وحرب.. الخ.

٦- تصور شعبي لفكرة المسرح كمسرح، تقرب بين القصص المعروضة وبين المتفرج مهما كان حظه من الثقافة.

٧- استخدام الرقص والغناء، والشعبي خاصة، وسيلة لإقناع المتفرجين(٣٦) .

ومما يسترعي الانتباه أن فناني الكوميديا قد انتقلوا إلى السينما بنفس تقاليد المسرح الشعبي، ولذا انتظروا ظهور الفيلم الناطق طوال هذه السنوات للتعبير عن أنفسهم بالكلمة كجزء أساسي من عروضهم ، ولم يطوعوا أنفسهم لفن البانتومايم للعمل في السينما الصامتة على الرغم من معرفتهم بعروض شارلي شابلن ، وباستر كيتون ،وسينيت ،والاخوة ماركس وغيرهم، في العصر الذهبي للكوميديا في ذلك الوقت. لقد أصروا على الدخول إلى السينما بشروط المسرح الشعبي الكاملة وبتقاليده،و مما يلفت النظر أن الأفلام الكوميدية خلال هذه الفترة تدور جميعها تقريباً حول شخصيات المضحكين في الكوميديا الشعبية، وأبطالها ذائعي الصيت وقتها لا يقدمون أنفسهم في هذه الأفلام مستترين وراء دور معين، وإنما يقدمون أنفسهم في فواصلهم التهريجية الذائعة بالأنماط والشخصيات التي اعتاد متفرجو الكوميديا الشعبية بشكل خاص مشاهدتها بأداء هؤلاء الممثلين أنفسهم. لقد كان«الفارس» السائد في المسرح الشعبي هو نفسه النوع السائد في السينما، فالكوميديا تعمد بصورة أساسية إلى كشف التناقضات الكامنة خلف النظام الشامل، ومن هنا يتأتى عنصر الضحك عندما توقظ الكوميديا عقل المشاهد فيكتشف المفارقة فيما كان يبدو منسجماً ومعتاداً له من قبل، أما «الفارس» فهو عودة لمفهوم «الدمية الميكانيكية» نفسها التي نراها في الميلودراما عوضاً عن الإنسان القادر على الاختيار والحكم، ولكنها ليست تلك الدمية «النمط» الطيبة أو الشريرة ،وإنما دمية مختلة التركيب وسط نظام كوني صارم ومحدد، ومن هنا يبدو التشابه من حيث التركيب بين الميلودراما و«الفارس» تماماً كما هو الحال بين التراجيديا والكوميديا.

لقد ظهر أبطال«الفارس» في المسرح الشعبي كامتداد لمسرح «القره قوز» ولمسرح الدمى، وقد تحولوا إلى شخصيات أقرب إلى الدمى أكثر منها إلى الكائن الحي. بل إن هؤلاء الممثلين قد ظهروا وراء أقنعة متشابهة، سواء في المسرح أو السينما، فعلي الكسار الذي مثل اثني عشر فيلماً من بين خمسة وأربعين فيلماً كوميدياً خلال الفترة ما بين عامي ١٩٢٧ و١٩٤٤، دخل إلى السينما متنكراً في الشخصية التي اعتاد تمثيلها على المسرح، وبنفس أسلوب الارتجال المتبع في أدائها، وهي شخصية نوبي طيب القلب اسمه عثمان عبد الباسط ولكي يقوم على الكسار بأداء دور شخصية نوبية قام بطلاء وجهه باللون الأسود تماماً كما يفعل أرلكينو في

«الكوميديا ديْلارتي» الشعبية الإيطالية حيث يرتـدي قناعاً أسود .ويرجع علي الراعي هـذا التشابه إلى تسلل روح «الكوميديـا ديلارتي» إلى علي الكسار عبر ما خلفتـه الفرق المسرحية الإيطالية الجوالـة التي كانت كثيرة التردد على مصر طوال القرن التاسع عشر من تراث مسرحي ، وعبر ما حملـه جورج من دخول فني«الكوميديا ديلارتي» و«خيال الظل» التركي، وذلك في فصوله المرتجلة [٣٧] .

وعلى أية حـال فكوميديـا «القره قوز» ليست غـريبة على الكـوميديا ديـلارتي » ، وثمة وجهة نظـر ترى أن «الكوميديا ديلارتي» قد عاشت بعد اختفائها في عروض مسرح الدمى .

كما أن شخصيـة «البربـري» التي مثلهـا علي الكسار في المسرح ثم انتقـل بها إلى السينما لها أصول عـامـة وأصول خاصـة ، والأصول العامة موجودة في الكـوميديا الشعبية وتتمثل في إحدى الشخصيـات التي قدمها يعقوب صنـوع في مسرحه مـا بين عامي ١٨٧٠ و١٨٧٢، حيث قـام بتقديم شخصيـة «البربري» الـذي قام بتمثيلها كل من مصطفى عزام وأحمد المسيري وعلي الكسار [٣٨] .

ومثّل هذه الشخصيات في السينما خـلال هذه الفترة كل من علي الكسار وفوزي منيب،وقـد قدمها علي الكسـار بنفس المواصفـات التي سبق لـه وأن قـدمهـا بها في المسرح الشعبي في الاثني عشر فيلماً التي قـام ببطـولتهـا خـلال هـذه الفترة [٣٩] كما قـدمهـا فـوزي منيب في الفيلمين اللـذين قـام بتمثيلهما في الفترة نفسهـا [٤٠] ، وترجع خبرة علي الكسار بهذه الشخصية إلى بـداية حياته عندما كان يعمل طـاهياً مساعداً في بيت أحد الأغنياء حيث يعمل النوبيون عادة في مهـن الخدم والطهاة والبوابين في ذلك الوقت .ولقد استخدم علي الكسار هـذه الشخصية كوسيلـة لتأكيد حق النـوبي المسحوق في الحياة ، والاحتجـاج على الظلم الواقع عليه بسبب لـونه الأسود وإشهار ما يخفيه هذا اللـون من فضائل كثيرة ، إلى جوار إعلان انحيـاز الفنان إلى جـانب الطبقات الشعبيـة ممثلـة في النوبي في مـوا جهة السـادة [٤١] .وقـد انتقل علي الكسـار بكل هـذه المواصفات إلى السينما ولذلك حقق هـذا النجاح الكبير بينما فشل فوزي منيب الذي لم يـر في شخصية النوبي الأسود سوى وسيلة فارغة للإضحاك على لونه ولهجته.

وتدور جميع الأفلام التي قام علي الكسار ببطولتها حول موضوع واحد وهو النوبي طيب القلب الذي يقع في مآزق خياليـة،ولكنه ينجح في التخلص منها بطريقة (القـره قوز) الشائعة في مسرحه تقريبـاً ، وتدور حول عثمان عبد البـاسط النوبي الأسود اللـون الذي لا يقف الخيال الشعبي عند حـد مغامراتـه التي تدور في مصر المعاصرة فحسب ، وإنما ينتقـل بها باسمه وشخصيتـه وهيئته إلى بغـداد القديمـة وإلى حكايـات «ألف ليلة وليلة» الشائعة ليجد عثمان عبد الباسط نفسـه جزءاً منها. ولقدقـدم علي الكسار بالفعل ثلاثـة أفلام بنفس شخصيته التي عرف بها في إطار حكايات «ألف ليلـة و ليلة »وهي أفلام «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٤١ و«علي بابـا والأربعين حرامي» عام ١٩٤٢ و«نور الدين والبحارة الثـلاثة» عام ١٩٤٤ ، والأفلام الثـلاثة من إخراج توجو مزراحي .

ومن مخزون الكوميديا الشعبية أيضا، التي صاغها يعقوب صنوع في مطلع سبعينيات القرن التاسع عشر، لعب بشارة واكيم دور الشـامي في ثلاثـة أفلام خلال هـذه الفترة ، وهي أفلام «الحب المرستـاني» من إخراج ماريو فولبي عام ١٩٣٧ ،و«أصحاب العقول» من إخراج الفيزي أورفا نيللي عام ١٩٤٠ ولو«كنت غني» من

إخراج هنري بركات عام ١٩٤٢ ، بينما قام فوزي الجزايرلي وابنته إحسان بتقديم شخصيتي بحبح وزوجته أم أحمد، وهما شخصيتا ابن البلد وبنت البلد.وفي الثلاثة عشر فيلماً التي قاما بتقديمها ، قام فوزي الجزايرلي بتقديم شخصية شائعة في المسرح الشعبي دون إجراء أية تغييرات في ملامحها ، وهي شخصية الزوج المثير للسخرية وزوجته البدينة المدعية التي تطالبه دائما بما لاطاقة له به ، ومما هو جدير بالملاحظة أن تنتقل هذه الشخصيات أيضا كما هو الحال بالنسبة لعلي الكسار ، ومن الزمن الحاضر إلى بغداد القديمة لتدخل هي الأخرى في إطار حكايات «ألف ليلة وليلة»كما هو الحال في فيلم بحبح في بغداد من إخراج حسين فوزي عام ١٩٤٢ ،دون أي تغيير يعتري ملامحها، وهيئتها ، مستجيبة للخيال الشعبي الجامح الذي لا يتساءل إطلاقاً عن معقولية هذا الانتقال طالما يحقق له عنصر الفرجة والاستمتاع حتى لو كان ثمن ذلك هو التضحية بأي منطق للتاريخ أو للزمن .. وظهر في السينما مباشرة دون المرور ببوابة المسرح، ولكن باستخدام خبرة الكوميديا الشعبية عند كل من خالد شوقي واسماعيل زكي اللذين قدما شخصيتين كوميديتين شعبيتين وهما جحا وأبو نواس في فيلمين من أفلام هذه الفترة ، «جحا وأبو نواس» عام ١٩٣٢ ، و«جحا وابو نواس مصوران» عام ١٩٣٣ . والفيلمان من إخراج مانويل فيمانس ، ولكنهما توقفا بوفاة خالد شوقي ممثل شخصية «ابو نواس» عن ستة وعشرين عاما(٤٢) .

أما شخصية الممثل الكوميدي شالوم التي اكتشفها المخرج توجو مزراحي وقدمها في خمسة أفلام خلال هذه الفترة ، وهي أفلام «٥٠٠١» عام ١٩٣٣، و«المندوبان» عام ١٩٣٤، و«شالوم الترجمان» عام ١٩٣٥، و«العز بهدلة» عام ١٩٣٧ ،و«شالوم الرياضي» عام ١٩٣٧، فتعد الشخصية الوحيدة في تاريخ السينما المصرية التي قدمت على أساس ديني دون أن يوجد لها أي سند أو أساس في الفن الشعبي في مصر، حيث ينص صراحة على أن بطلها يهودي خفيف الدم يقوم بمساعدة ابن البلد المصري (الذي كان يقوم بتمثيل دوره الممثل الكوميدي أحمد الحداد) في الخروج من المآذق التي يتعرض لها بسبب حماقته غالباً . ولقد كان من الصعوبة بمكان أن يقبل المتفرج المصري مثل هذه الشخصية حيث لم يعتد على مشاهدة أي شخصية سواء في المسرح أو السينما على أساس صفتها الدينية في مناخ عرف بالتسامح الديني الشديد ، هذا بالإضافة طبعاً إلى رفض تمييز الشخصية اليهودية ممثلة في شخصية شالوم الذكي على شخصية ابن البلد المسلم الديانة الذي يقدم كشخصية تتصف بالحمق والرعونة.

وخلال هذه الفترة أيضا ظهرت شخصيتان جاءتا من المسرح الكوميدي بميراث الكوميديا الشعبية ، وهما ماري منيب التي قامت ببطولة فيلمي «الحب المرستاني» في عام١٩٣٧ و«مراتي نمرة ٢» في العام نفسه ، وقد أخذت من الكوميديا الشعبية شخصية المرأة سليطة اللسان سواء أكانت زوجة أو حماة ، وهي الشخصية التي تجسدها أم شولح في الكوميديا الشعبية بصورة دائمة،والشخصية الأخرى قام بأدائها فؤاد شفيق في فيلمي «أنا طبعي كده» لتوجو مزراحي عام ١٩٣٨ و «أما جنان» لهنري بركات عام١٩٤٤، وهي تطوير أكثر عصرية لشخصية الزوج الطيب اللعوب والمخادع أحياناً في مواجهة الزوجة المستبدة، ويلاحظ أن فؤاد شفيق قام بتطوير نفس النموذج، ولم يقدمه بنفس مواصفات المسرح الشعبي تماماً.

ولعل نجيب الريحاني هو الوحيد الذي طور الكوميديا الشعبية لاعلى خشبة المسرح فحسب ،بل وفي السينما أيضا. ومما هو جدير بالملاحظة أن عمله قد سار متوازياً في هذين الاتجاهين ، فلقد نجح في أن يخرج

من أسر الشخصية الكوميدية المستترة خلف لحية كشكش بك عمدة كفر البلاص وهو خروج صعب للغاية ، فكلما انفلت من هذه الشخصية واجه انفضاضاً جماهيرياً واسعاً فيضطر للعودة إلى أدائها لاستعادة متفرجيه حتى نجح في الخروج منها بشكل نهائي في مسرحيته (أموت في كده) عام ١٩٣١ [٤٣] ،ولقد كان الريحاني مدركاً لأهم خصائص المسرح الشعبي .ولم يتخل عنها، ولكنه أخذ في تطويرها عن وعي بالدور الذي تقوم به لدى المتفرجين فيرد على سؤال وجه إليه عن استخدامه لألفاظ نابية في بعض المشاهد، وهي إحدى خصائص المسرح الشعبي [٤٤] .قائلاً : «إنني أريد أن استحوذ على عامة الجماهير وانتقم لها من الكثير مما يضايقها.. ولامانع من البحبحة قليلاً ليضحك الناس [٤٥] . وعن طريق إحكام الربط بين الكوميديا الشعبية وكوميديا الجماهير العريضة المنقولة من فرنسا ،وعن طريق شيء من النقد الاجتماعي غير الثوري ، استطاع بديع خيري ونجيب الريحاني أن يقدما عدداً من المسرحيات أمتعت الناس ،وأقنعتهم بأن ما يشاهدونه على المسرح هو جزء من حياتهم فعلا [٤٦] .

ولقد كان على الريحاني أن يقوم -وبنفس الإصرار - بتطوير الكوميديا الشعبية في السينما أيضا. وبعد ثلاثة أفلام قام بتمثيلها - وهي أفلام «صاحب السعادة كشكش بك» من إخراج يوليو كياريني واستيفان روستي عام ١٩٣١ و«ياقوت» من إخراج روزيبه عام ١٩٣٤ ،ثم «بسلامته عايز يتجوز» من إخراج اسكندر فاركاش عام ١٩٣٦ - كان الريحاني يرى أن هذه الأفلام جميعها قد فشلت بسبب أن صانعيها حاولوا أن (يعلبوا) مسرحياته وشخصيته التي اشتهر بها على المسرح في شرائط سينمائية عوضاً عن أن يطوروها في نفس الوقت الذي كان الريحاني قد تمكن فيه من استغلال الكوميديا الشعبية وتطويرها ورسم ملامح شخصيته الجديدة على المسرح ، شخصية الطيب القلب ، الملطشة ، الملاوع، الذكي، المخلص، الذي لايتنازل عن مبادئه الأساسية في الحياة مهما فعلت به الأيام ، ومهما غدر به الناس [٤٧] . ويبدو إصرار نجيب الريحاني ، بدءاً من فيلمه الرابع «سلامة في خير» من إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٣٧ ، على أن يتدخل في صنع الفيلم ، وعلى أن يقوم بنفسه وبمعاونة بديع خيري الذي اشترك معه في كتابة معظم أعماله المسرحية ، بكتابة أفلامه السينمائية مستخدماً السينما كأداة وليس مجرد وسيلة لتعليب المسرح الكوميدي في شرائط سينمائية كما هو الحال في أفلام تلك الفترة . دون أن يتخلى عن عادة الارتجال التي هي واحدة من أبرز خصائص المسرح الشعبي ، والتي يبدو أنها ظلت ملازمة له سواء في عمله بالمسرح أو السينما على حد سواء . فيتحدث عن تجربته في هذا الفيلم قائلاً :«وكانت اجتماعات متعددة متتالية بيني وبين بديع ونيازي عالجنا فيها وضع السيناريو وربط موضوعه وحوادثه، وهنا اكشف للقراء سراً لم يقف عليه واحد منهم ، وهو أنه بعد أن تم من تصوير الفيلم أربعة أخماسه، ولم يبق منه إلا القليل كانت هناك أجزاء من الفيلم لم ننته من تأليفها بعد ، تماماً كما نفعل في رواياتنا المسرحية [٤٨] . ويلاحظ أن فيلم «سلامة في خير» يستخدم السينما كأداة أخرى غير المسرح مستخدماً كافة إمكانياتها ، ومتجاوزا فكرة(تعليب) المسرحيات الكوميدية في شرائط سينمائية كما هو الحال في الأفلام الكوميدية الأخرى . ويرجع ذلك بشكل أساسي إلى مخرج الفيلم نيازي مصطفى الذي كان أول مصري يدرس السينما دراسة منظمة (في ميونخ ثم تدرب في ستوديوهات أوفا ببرلين عام ١٩٣٢ [٤٩] ،ويتمع بإمكانيات حرفية عالية ظهرت في هذا الفيلم الذي كان أول أفلامه الروائية الطويلة. واحتفظ الريحاني بنفس الشخصية الكوميدية المقدمة بأسلوب سينمائي إلى حد بعيد في أعماله التالية،وخلال

هذه الفترة قدم فيلمه «سي عمر» الذي أخرجه نيازي مصطفى عام ١٩٤١، ولكن بنجاح أقل من «سلامة في خير» وفي أسلوب سينمائي أكثر بدائية .

هذا هو حصاد الكوميديا خلال تلك الفترة :استجابة كاملة مطلقة للمسرح الشعبي دون تطوير يذكر ، وهو حصاد وإن كان قد نجح في وضع شعبية الفيلم في المقام الأول، والتأكيد على ارتباطه بالثقافة القومية في مصر ، فإنه لم يسع إلى تطوير هذه الثقافة، ولم يبد استجابة فعلية للجوانب المتقدمة داخلها، بل يبدو أن هذا الاختيار لم يكن مطروحاً إطلاقاً ، ولذلك لم يحمل هذا الحصاد أكثر من قيمة توثيقية للمسرحيات الكوميدية الشعبية في إحدى مراحلها ، وهي قيمة بالغة الأهمية على أية حال.

وهنا نجد أنفسنا أمام سؤال يطرح نفسه بقوة ، هل ينبغي على السينما المصرية أن تخسر أصولها مؤقتاً من أجل التحديث كما حدث مع غيرها من الفنون ومن بينها المسرح الذي تمت ولادته عن طريق استيراد الثقافة الأجنبية بحيث أصبح مسرحاً ممثلاً باللغة العربية أكثر من كونه مسرحاً عربياً؟ أم ينبغي علينا -وهذا هو الأهم- أن نبث مفاهيم متقدمة خلال أشكال التعبير الشعبي في السينما المصرية، وأن نسعى إلى تطوير عناصره من داخل السينما نفسها ، دون أن نتخلى عن هذه العلاقة التي نشأت بينها وبين مشاهديها خلال عشرات السنين وجعلتها واحدة من أهم السينمات القومية في العالم ؟ وفي الإجابة عن هذا السؤال لاتكمن وسيلة تعاملنا مع السينما فحسب ، وإنما أيضاً مع سائر الفنون الأخرى .

المراجع والهوامش

(١) أحمد الحضري - تاريخ السينما في مصر - الجزء الأول من بداية ١٨٩٦ إلى آخر ١٩٣٠ - مطبوعات نادي السينما بالقاهرة - أبريل ١٩٨٩ . ص ١٥٠ .
(٢) محمد كامل القليوبي - محمد بيومي الرائد الأول للسينما المصرية - اكاديمية الفنون - وحدة الإصدارات (سينما ٢) - ١٩٩٤ القاهرة .ص ١٢ - ١٨.
(٣) محمد سويـد - التراث السينمائي اللبناني - حلقة البحث الثانية.تاريـخ السينما العربية الصامته - إصدار الاتحاد العـام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائي - ١٩٩٤ القاهرة .ص ١٠٣ - ١٠٦ .
(٤) المرجع السابق. ص ١١٥ - ١١٦ .
(٥) بندر عبدالحميد - مدخل إلى الفيلمو جرافيا السورية - حلقة البحث الثالثة تاريخ السينما العربية الناطقة - إصدار الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائي - ١٩٩٤ .ص ٩٢ .
(٦) غسان عبدالخالق - مدخل إلى الفيلمو جرافيا العراقية - حلقة البحث الثالثة تاريخ السينما العربيه الناطقة - مرجع سابق .ص ١٠٧ .
(٧) سمير فريد - دليل السينما العربية ١٩٧٩ - القاهرة ١٩٧٩ .ص ٧٠ .
(٨) عدنان مدانات - السينما في الاردن - حلقة البحث الثالثة. تاريخ السينما العربية الناطقة - مرجع سابق. ص١١٨ .
(٩) عبدالرحمن نجـدي - السينما في السودان (الأفلام الصامتـه) - حلقة البحث الثانية. تـاريخ السينما العربية الصامته - مـرجع سابق ص ٢٠٨ - ٢١٠ .
(١٠) سمير فريد - مرجع سابق.ص ١١٧ .
(١١) أمير العمري - السينما في موريتانيا - حلقة البحث الثالثة.تاريخ السينما العربيه الناطقة - مرجع سابق .ص٢١٢ .
(١٢) المرجع السابق. ص٢١٢ .
(١٣) المرجع السابق. ص ٢١٠ .
(١٤) قصي صالح الدرويش - قراءه في السينما الجزائرية - حلقة البحث الثالثة، تاريخ السينما العربية الناطقة - مرجع سابق .ص ١٨٩ - ١٩٠ .
(١٥) سمير فريد - مرجع سابق. ص ٩ .
(١٦) مصطفى المسناوي - ما قبل تاريخ السينما المغربية - حلقة البحث الثانية ،تاريخ السينما العربية الصامته - مرجع سابق. ص ١٣٧ .
(١٧) المرجع السابق. ص ١٣٨ .
(١٨) المرجع السابق. ص ١٣٩ .
(١٩) المرجع السابق - راجع فيلمو جرافيا الافلام الروائية المتوسطة والطويلة في ما قبل تاريخ السينما المغربية (١٩١٩ - ١٩٥٦) ص ١٤٩ - ١٨٧ .
(٢٠) المرجع السابق . ص ١٤٣ .
(٢١) د. علي الراعي - الكوميديا المرتجله في المسرح المصري - كتاب الهلال - نوفمبر ١٩٦٨ -القاهرة. ص ٨٦ - ٨٧.
(٢٢) نجيب الريحاني - مذكرات نجيب الريحاني - كتاب الهلال - يونيو ١٩٥٩ -القاهرة .ص ٦٩ -٧٩ .
(٢٣) د. علي الراعي - مرجع سابق - هامش. ص ٨٧ .
(٢٤) المرجع السابق.ص ٨٦ .
(٢٥) د. علي الراعي - مسرح الدم والدموع - كتاب الجديد - يناير ١٩٧٣ -القاهرة .ص ١٤ .
(٢٦) د. محمد مندور - المسرح النثري - منشورات معهد الدراسات العربية - ١٩٥٩ -القاهرة .ص ٦٦ .
(٢٧) د. علي الراعي - مسرح الدم والدموع - مرجع سابق. ص ١٦ .
(٢٨) د. محمد عزيزه - الاسلام والمسرح - ترجمة د. رفيق الصبان - المكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٠ -القاهرة . ص ١٤ - ٥٠ .
(٢٩) جلال الشرقاوي - رسالة في تاريخ السينما العربية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٠ -القاهرة .ص ١١٦ .
(٣٠) سمير فريد - السينما المصرية: الماضي والمستقبل - مجلة الطليعة- عدد مارس ١٩٧٣ -القاهرة.
(٣١) المرجع السابق.
(٣٢) في كتاب «قاموس الأفلام» لجورج سادول الذي يعد فيلم «العـزيمة» كواحد من احسن مائة فيلم في تـاريخ السينما، كتب عنه مايلي: «انه احسن فيلم مصري ظهر في الفترة الـواقعة بين ١٩٣٠ - ١٩٤٥ وهـو يرسم بفن أكيـد الحياة في الأحياء الشعبيـة في مدينة القـاهرة، ويستحق هذا الفيلم ان يقـارن بأنجح الأفلام الفـرنسية الكبيرة التي ظهـرت قبل الحرب العالمية الأخيرة، وممـا لاشك فيه ان مخرجـه كان متأثراً بـالواقعية الشعريـة، حيث إن كمال سليم كان يعرف أفـلام رينيه كلير ومارسيل كارينـه وجان رينوار وجوليـان دي فيفيه ويعجب بها».

(من كتاب قصه السينما في مصر - تأليف سعد الدين توفيق - كتاب الهلال ١٩٦٩ القاهرة.ص ٧٦)

(٣٣) يوسف سلامه - كيف بدأت السينما في مصر - مجلة السينما والمسرح - عدد مايو ١٩٧٤ -القاهرة .

(٣٤) نجيب الريحاني - مرجع سابق. ص ١٨٧ .

(٣٥) سعد الدين توفيق - قصة السينما في مصر - كتاب الهلال ١٩٦٩ -القاهرة .ص ١٠ .

(٣٦) د. على الراعي - الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري - مرجع سابق .ص ٣٩ - ٤١ .

(٣٧) د. على الراعي - فنون الكوميديا - كتاب الهلال ١٩٧١ القاهرة. ص١٦٤ .

(٣٨) د. على الراعي - الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري - مرجع، سابق. ص ٣٩ .

(٣٩) أفلام على الكسار خلال هذه الفترة هي: «بواب العمارة» عام ١٩٣٥ و«١٠٠ الف جنيه» عام ١٩٣٦ و«خفير الدرك» عام ١٩٣٦ و«والساعة ٧» عام ١٩٣٧ و«التلغراف» عام ١٩٣٨ و«يوم المنى» عام ١٩٣٨ و«عثمان وعلي» عام ١٩٣٩ و«سلفني ٣ جنيه» عام ١٩٣٩ و«الف ليله وليله» عام ١٩٤١ و«محطة الأنس» عام ١٩٤٢ و«على بابا والأربعين حرامي» عام ١٩٤٢ و«نور الدين والبحارة الثلاثة» عام ١٩٤٤ .

(٤٠) الفيلمان اللذان قام فوزي منيب بتمثيلهما خلال هذه الفترة هما «الأبيض والأسود» عام ١٩٣٦ و«أصحاب العقول» عام ١٩٤٠ .

(٤١) د. على الراعي - فنون الكوميديا - مرجع سابق. ص ١٧٥ .

(٤٢) الهامي حسن - تاريخ السينما المصرية - صندوق التنمية الثقافية ١٩٩٥ -القاهرة. ص ٦٠ .

(٤٣) د. على الراعي - فنون الكوميديا - مرجع سابق ص ٢٦٧

(٤٤) د. على الراعي - الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري - مرجع سابق. ص ٤١ .

(٤٥) عثمان العنتبلي - نجيب الريحاني - كتب للجميع ١٩٤٩ -القاهرة.ص ١٠٠ .

(٤٦)د. على الراعي - فنون الكوميديا-مرجع سابق.ص٣١٤ .

(٤٧) المرجع السابق.ص ٢٦٧ .

(٤٨) نجيب الريحاني - مرجع سابق. ص ٢١٩ .

(٤٩) منى البنداري ويعقوب وهبي - قاموس السينمائيين المصريين - الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٧ -القاهرة .ص ١٣٩ .

عن السينما العربية، تاريخها ونقدها
(المغرب نموذجا)

مصطفى المسناوي*

مقدمة

ثمة صعوبات منهجية كثيرة تعترض سبيل كل محاولة تتوخى إنجاز «تاريخ» واحد للسينما العربية. على رأس هذه الصعوبات أن الأمر لا يتعلق - في حقيقة الأمر - بـ«تاريخ» واحد بل بـ«تواريخ» عدة للسينما العربية، يتطابق كل منها مع الحدود الجغرافية لهذا القطر أو ذاك، في تناغم عز نظيره بين المجالين: الفني والسياسي.

١ - وفعلا، فقد كانت السينما المصرية - مثلا - ولأسباب تاريخية - اجتماعية معروفة، أول سينما عربية تظهر للوجود، ومن ثم كان لها أن تمارس «سلطة البداية» على باقي السينماءات العربية الممكنة، حيث تمكنت من فرض نفسها على عموم المشاهدين العرب، من الشام شرقا إلى المغرب الأقصى غربا، ملغية - أو مؤجلة - تلك الحاجة الملحة لدى المشاهد إلى رؤية صورته الخاصة به على الشاشة الفضية، أي حاجته إلى سينما محلية.

وهي حاجة تبقى ضرورية، في ظل وجود سينما قريبة جدا منه على مستوى اللغة والقضايا المطروحة والفضاء والملامح المعبر عنها.. إلخ، مثل السينما المصرية، لأن المشاهد العربي في المغرب أو الخليج أو اليمن لن يرى في هذه الأخيرة فضاءه الخاص، ولا سحنات أهله، كما لن يسمع فيها أبدا لغته العامية العربية.

---

* أكاديمي وناقد سينمائي مغربي.

صحيح أن معظم الأقطار العربية كانت خاضعة للاستعمار في ذلك الوقت، وأن هذا كان يقف بحزم في وجه كل محاولات التعبير الفني عن الذات صوتا وصورة، مما أدى إلى تأخر ظهور أفلام عربية، غير مصرية، إلى فترات لاحقة، لكن يبقى صحيحا - كذلك - أن السينما المصرية أدت، وبفعل «سلطة البداية» تلك أدوارا متعددة ستجعل من الصعب في وقت لاحق، ظهور السينماءات العربية المحلية.

لقد كان الفيلم المصري (في الأربعينيات والخمسينيات خاصة) وسيلة للتعبير الفني عن الذات العربية في أكثر جوانبها عصرية وتفتحا، كما كان أداة عززت الإحساس بالانتماء القومي، وأكدت على الهوية العربية في مواجهة مستعمر غاصب، هذا دون الحديث عن كون السينما المصرية (قبل ظهور جهاز التلفزة وانتشاره) كانت الأداة الوحيدة في متناول قطاعات واسعة من المواطنين العرب لولوج عالم الثقافة والمعرفة وتكوين رؤية «سمعية- بصرية» للعالم (إن صح التعبير)، بفعل ارتفاع نسبة الأمية الأبجدية في الوطن العربي، وبعد هذا وذاك، نجحت السينما المصرية في تلقين المشاهدين العرب «لغتها» السينمائية الخاصة بها (والتي تختلف بالتأكيد عن لغة التعبيرية الألمانية أو لغة الواقعية الإيطالية الجديدة، أو لغة الموجة الجديدة الفرنسية..إلخ) وتشكيل أذواقهم الفنية.

وحين شرعت السينماءات العربية في الظهور فإن ذلك تم ببطء وتردد، وفي ظل معاناة تواصلية شديدة بين المخرجين وجمهورهم المحلي المشبع بجماليات الفيلم المصري. ولنا في المغرب خير مثال على مانقول.

٢- فعلى خلاف بعض البلدان العربية التي لم تخرج فيلمها الأول بعد، أو أخرجت عددا من الأفلام المطولة لايتجاوز أصابع اليد الواحدة، تتوفر السينما المغربية، منذ ظهور فيلمها الروائي الأول عام١٩٦٨ إلى الآن، على أكثر من ٧٠ فيلما روائيا مطولا، تختلف اتجاهاتها ومواضيعها ومنطلقاتها الجمالية، إلا أنها تلتقي كلها، مع ذلك، وباستثناء فيلمين أو ثلاثة، في عجزها عن التواصل مع جمهورها الخاص، وعن تكوين علاقة متواصلة معه.

يعود الأمر طبعا إلى صعوبة خلق علاقة متميزة ومستمرة مع الجمهور المحلي بهذا الكم الضعيف من الأفلام (أقل من ٣ أفلام في السنة) العاجز حتى عن إثارة الانتباه إليه فيما يزيد على ٢٠٠ قاعة عرض سينمائي (هي مايتوفر عليه المغرب من قاعات) تستقبل جمهورا وفيرا، بهذا القدر أوذاك، على امتداد أسابيع السنة.

إلا أن الأمر يعود - أكثر من ذلك - إلى واقع تناقضي، قد لا يكون خاصا بالمغرب وحده فقط، ويتمثل في كون «النخبة» السينمائية المغربية اختارت - ومنذ البداية - تكوينا سينمائيا وطريقة في التواصل الجمالي بعيدين تماما عن طريقة التذوق الخاصة بالمشاهد المغربي، والتي اكتسبها بفعل علاقته النوعية المستمرة مع السينما المصرية، مما جعل «النخبة» تلك تجد نفسها - ومنذ البداية - على طرفي نقيض مع الجمهور المغربي.

ليس معنى ذلك أن الجمهور المغربي يشاهد الأفلام المصرية وحدها فقط، بل بالعكس من ذلك تماما، فهو يشاهد أفلاما غربية - أمريكية بوجه خاص - مثلما يشاهد أفلاما هندية ويتابعها بمنتهى الاهتمام، خالقا معها تواصلا يجد نفسه عاجزا عن نسج مايماثله مع الفيلم المغربي، وليس في ذلك أدنى غرابة مادام الفيلم المصري والأمريكي والهندي يلجأ إلى تنويع جمالي خاص، لكن للغة سينمائية

واحدة في العمق تبني سردها على الحكاية الخطية ذات البداية والحبكة وحل العقدة والنهاية، وعلى الصراع (الأبدي) بين الخير والشر، مع الحرص على اختيار «نجوم» يسهل على المشاهد التماهي معهم، أورفضهم ومعاداتهم من أول وهلة.

لكن القضية تقع على مستوى آخر، يتمثل في كون السينمائيون المغاربة تلقوا دراساتهم السينمائية في الغرب الأوروبي: في إسبانيا وفرنسا وبولونيا والاتحاد السوفيتي، وفي كونهم - أكثر من ذلك - مالوا في إنجازاتهم الأولى، إثر عودتهم للبلاد، إلى تقليد الاتجاهات التجريبية أو الطليعية في بلدان دراستهم، واضعين نصب أعينهم تجارب مخرجين مثل تاركوفسكي أو جان لوك غودار، ومن هنا صعوبة تواصلهم مع جمهور جرى تكوينه في «المدرسة المصرية» بالأساس.

وإذا نحن تتبعنا هذا الأمر قليلا وجدناه يرتبط - في العمق - بالمجال الثقافي المغربي، الذي يعرف بفعل مخلفات الفترة الاستعمارية، توزعا بين قطبين: قومي عروبي من جهة، وغربي فرنكوفوني من جهة ثانية، والسينما - كفن حديث - تقع بالضبط في قلب هذا الاستقطاب.

٣- ففي حين ارتبط الأدب (من قصة ورواية وشعر ومسرح ونقد أدبي) والموسيقى بالثقافة العربية في المشرق، وشكل امتدادا وتنويعا من تنويعاتها على مر التاريخ، ارتبطت فنون «وافدة» أخرى (إن صح التعبير) بالغرب الأوروبي، وبفرنسا تحديدا، وعلى رأس هذه الفنون: السينما والفنون التشكيلية.

لقد كان البلد المستعمر - فرنسا - هو أول من أدخل الفن السابع إلى بلاد المغرب، عن طريق القاعات السينمائية أولا، ثم بتصوير أفلام في مختلف المناطق (تسمى اليوم أفلاما كولونيالية)، وأخيرا بتكوين تقنيين وسينمائيين على الطريقة الفرنسية، وضمن منظور يبقى، رغم كل ماقد يبلغه من تفتح، أسيرا للغة وللأفق الفرنسيين.

كانت القاعات السينمائية الأولى موجهة - أساسا - إلى جمهور المعمرين الفرنسيين المقيمين بالبلاد، قصد التخفيف من إحساسهم بالغربة والتوحد، وخلق روابط ثقافية - فنية بينهم وبين «المتروبول»، غير أنه مع انتشار قاعات العرض السينمائي، وإقبال «الأهالي» عليها، سيكتشف الفرنسيون أن بالإمكان توظيف الفن الجديد في «عصرنة» المجتمع المغربي، والتخفيف من المقاومة (النفسية قبل السياسية) للاحتلال.

إلا أن المكاسب التجارية التي سيحققها المستثمرون الفرنسيون في مجال استغلال القاعات، وتوزيع الأفلام بالمغرب (نتيجة لإقبال «الأهالي» على الفن الجديد) ستدفع باتجاه التفتح على أفلام أخرى غير غربية: مصرية، هندية...، الشيء الذي سيؤدي إلى نقل الصراع السياسي (بين الاستعمار وحركة المقاومة الوطنية) إلى مجال السينما.

ففرنسا، التي اعتبرت السينما أداة لتدعيم نفوذها السياسي وهيمنتها الاستعمارية (كفن عصري من جهة، واعتمادا على الأفلام الغربية من جهة ثانية)، ستفاجأ بأن المواطن المغربي استطاع أن ينسج من خلالها (أي السينما) وشائج ثقافية فنية متينة مع عمقه القومي العربي الذي حاولت عبثا فصله عنه، ويوفر لنفسه بالتالي مزيدا من أسباب المقاومة.

هكذا ستنتهي السلطات الاستعمارية عام ١٩٤٤ إلى قرار بإنشاء «المركز السينمائي المغربي» الذي تتمثل مهمته الأساسية في إنتاج أفلام محلية على الطريقة المصرية، لكن مفرغة من كل هم «قومي». وبطبيعة الحال لن ينجح هذا المشروع، وسيكون مآله الفشل، بسبب عدم إقبال الجمهور المغربي على أفلام هي مجرد تقليد مشوه، وفاشل لأصل بعيد عن متناول المقلدين من المخرجين الفرنسيين.

انطلاقا من ذلك ستبقى أمام الاستعمار الفرنسي إمكانية واحدة، هي فتح مجال التكوين - وبشكل محدود، لما قد يحمله ذلك من مخاطر - أمام تقنيين أولا، ثم أمام سينمائيين مغاربة فيما بعد.

٤- لذلك لعلنا لا نبالغ إذا قلنا اليوم إن السينمائي المغربي مازال سجينا لهذا التوجه الأصلي: فلغة التواصل داخل المجال السينمائي هي الفرنسية (بين المخرجين فيما بينهم، أو داخل المركز السينمائي المغربي)، وكل الأفلام المغربية المصورة لحد الآن (باستثناء ٦ أو ٧ أفلام) كتبت سيناريوهاتها وحواراتها باللغة الفرنسية (حيث تجرى الترجمة الفورية للحوار إلى الدارجة المغربية أثناء التصوير)، وهذا الواقع الاستثنائي الغريب لا نعثر على مايماثله، ضمن المشهد الثقافي المغربي، إلا في مجال الفنون التشكيلية: حيث لغة الحوار والكاتالوغات والمتابعة النقدية، كلها بالفرنسية.

في هذا الواقع الفصامي الغريب، يمكننا أن نتلمس الأسباب الرئيسية لصعوبة (أو لانعدام) التواصل بين المخرج المغربي وجمهوره المحلي، وكما يتبين من السطور الواردة أعلاه فإن الأمر أكبر بكثير من ذلك التمايز الذي نجده في كل مكان بين «ذوق المخرجين والنقاد» و«ذوق عامة الجمهور»، وذلك بالضبط لأن الأمر هنا هو أمر تمايز لغوي - ثقافي، موروث عن الفترة الاستعمارية بين «نخبة» ترى مثالها في الغرب الأوروبي، وجمهور منساق لما يعرفه ويطمئن إليه، لأن «الذي تعرفه أحسن من الذي لا تعرفه»، كما يقول المثل المغربي.

ومما تجدر إشارته هنا أن الاستعمار الثقافي (السينمائي) يتواصل اليوم بالمغرب عبر أشكال متعددة، على رأسها أن الأفلام الأجنبية تبث في قاعات السينما، كما على شاشة التلفزة، مدبلجة إلى اللغة الفرنسية، دون ترجمة مكتوبة إلى اللغة العربية. يضاف إلى ذلك الحضور الكثيف للنقد ومتابعات السينمائيين باللغة الفرنسية عبر الصفحات السينمائية اليومية أو الأسبوعية التي تخصصها الجرائد المحلية الصادرة باللغة الفرنسية (وجلها ناطق بلسان أحزاب سياسية)للفن السابع.

٥- ومن الطريف هنا تسجيل أن التقاطب الحاصل بين نخبة سينمائية مفرنسة وجمهور عريض يجد ضالته في الإنتاج السينمائي العربي، يمكن تتبعه على مستوى النقد أيضا: فالنقد السينمائي بالمغرب نقدان: نقد يستمد مادته من النقد العربي بالمشرق، وآخر يستمد إلهامه من النقد الغربي الأوروبي.

وبتعبير آخر فإن الإعجاب لا يتبع السينما وحدها، وإنما هو يرتبط كذلك بالنقد المواكب لها: يعرض الفيلم المصري بالمغرب، ويكون النقد المواكب له مستمدا من النقد السينمائي العربي (المصري خصوصا)، ويعرض الفيلم الغربي (الأمريكي أو الفرنسي...) فتكون المواكبة النقدية له (بالفرنسية في الغالب) عبارة عن تقليد (أو نسخ) للنقد نفسه الذي واكبه في فرنسا. أي ان العجز عن خلق سينما تتواصل مع جمهورها المحلي يواكبه، بصفة عامة، لكن بدرجة أقل مما هو عليه الحال في السينما، عجز

عن إنشاء نقد مستقل،لا يأخذ بعين الاعتبار ما قاله هذا الناقد أو ذاك عن فيلم معين، مكيفا بذلك نظرتنا إليه حتى قبل مشاهدته، وإنما هو ما يمكن لناقد مخصوص أن يخرج به من قراءته للفيلم، اعتمادا على مكان المشاهدة وزمانها.

وعموما يغلب على الناقد السينمائي ذي الإلهام العربي الاهتمام بمضمون الفيلم، أو قصته، في حين يميل الناقد ذو الإلهام الغربي إلى التركيز على الشكل أو الأسلوب. وبقدرما يركز الأول على النجوم وأداء الممثلين واقتراب «الحكاية» من الواقع، يميل الثاني إلى الاهتمام بالمخرج - المؤلف وجماليات العمل السينمائي (بالتركيز على بناء السيناريو والإضاءة وإيقاع المونتاج..إلخ).

وإذا كان ثابتا أن النقد السينمائي بالمشرق العربي (وبمصر على الخصوص) ليس واحدا وإنما هو متعدد المستويات والاتجاهات والمدارس، فإن مستلهميه في المغرب يجمعون كل اختلافاته في نوع واحد من النقد يتراوح بين النقد الصحفي (الذي لا يميز، فوق ذلك، بين تقديم الفيلم للقارىء - المشاهد، وإنجاز تقويم نقدي له)، والنقد المضموني الذي يختزل جماع الفيلم في قصة لا تختلف في شيء عن القصة الأدبية المكتوبة.

بمقابل ذلك، يعكس النقد المكتوب باللغة الفرنسية (أو المستلهم من كتاباتها) تعدد وغنى المدارس والاتجاهات الفرنسية. خاصة منها تلك التي تركز على القراءة السيميولوجية للمنتوج السمعي - البصري.

ومن الواضح أنه لا توجد، إلا في النادر، علاقة حوارية بين هذين النوعين من النقد، بل على العكس من ذلك، يحس النقاد المفرنسون أنهم أدرى بخبايا العمل السينمائي، الجمالية والتقنية والتجارية، من نظرائهم المعربين. وحين يحاول ناقد سينمائي التوفيق بين الطرفين، مثل الباحث عبدالرزاق الزاهير، في كتابه المونوغرافي «في السرد الفيلمي» الذي طبق من خلاله المنهج السيميائي على فيلم «الكيت كات» لداوود عبدالسيد، يواجه بحكم جاهز أن المنهج الموظف في الكتاب ربما كان مناسبا للأفلام الغربية المركبة، إلا أنه أضخم وأعقد من أن يطبق على فيلم عربي من نوع «الكيت كات» ، وإلا كنا كمن يحاول إلباس رضيع بذلة رجل بالغ.

لكن حين يتعلق الأمر بأفلام مخرجين عرب مثل يوسف شاهين وشادي عبدالسلام ومحمد ملص وعبداللطيف عبدالحميد، فإن النقاد المفرنسين لن يروا غضاضة في إنجاز قراءات جمالية مركبة لها، مادامت تتوفر على قراءات أنجزت لها من قبل نقاد «المتروبول» (فرنسا)، ومادامت - أصلا- لا تحظى بنجاح جماهيري، كما يعبر عن ذلك «شباك التذاكر».

٦- هذه الازدواجية السينمائية - النقدية تزداد تعقدا إذا نحن أضفنا إلى المشهد السينمائي بالمغرب عنصرا ثالثا هو الأفلام المغربية - على قلتها - حيث يطرح علينا السؤال: وما الموقف من السينما المغربية وسط كل ذلك؟

إن النقد السينمائي المغربي يجد نفسه هنا أمام إشكال حقيقي: فالمقياس المزدوج المشار إليه في أسطر سابقة يصبح ثلاثيا، وبين القراءة المعربة والقراءة المفرنسة تتشكل قراءة ثالثة، تأخذ من هذه ومن تلك، وتميل بشكل عام إلى أن تكون تلفيقية مهادنة.

هكـذا يغدو النـاقـد السينمائي صارمـا كل الصرامـة تجاه المنتوج الأجنبي (الأمـريكي خـاصـة)، يغـربل ويمحص ويقـرأ المقالات والكتب النظـريـة قبل أن يحكم على هـذا الفيلم أو ذاك بالجودة أو الـرداءة (بعض النقاد - الصحفيين يستعيرون نظـام التنقيط بالنجوم من المجـلات الفرنسية المختصـة، حيث تحصل الأفلام «الجيدة» على عـدد مرتفع من النجـوم، والأفلام «الرديئـة» على عدد منخفض منهـا)، ثم يتحول النـاقد إلى شخص أقل قسوة في تعامله مع الفيلم العربي (المصري خاصة)، يكتفي بالتمييز بين الفيلم التجاري والفيلم الملتزم، بين الفيلم السطحي والفيلم ذي القضية، مطمئنـا - دون تساؤل ولانقاش - لأسماء مخرجين وممثلين وكتاب سيناريو.. فرضوا أنفسهم على الساحة النقدية بالمشرق العربي.

أما حين يجد الناقد نفسه أمام فيلم مغربي، فإن الحس النقـدي لديه يغيب تماما، فيرفع إلى القمة فيلما قد يسقط في أول مقارنة مع فيلم عربي متوسط سبق له هو نفسه أن انتقده بقسوة، ورمى به إلى الحضيض.

٧- إننـا هنا، إذن، أمـام واقع مختلف تمامـا عما يجري بالمشرق العـربي (وفي القلب منه مصر): تـوزع بين نوعين من السينما، تـوزع بين نوعين من النقد، ومابينهم عن كل ذلك من تـوزع اجتماعي - ثقافي في الأذواق الفنية بين جمهور عريض مرتاح لإعجابه بسينما يقال عنها إنها تجارية، و«نخبة» محدودة تعتقد أنها وحدها من يفهم السينما ويتذوقها، مقيمة بذلك تواصلات ذوقية مع «نخب» مماثلة خارج الحدود.

بذلك يمكن القـول إن «الغنى» النقدي - أو مـا يمكن أن ندعوه كـذلك - بالمغـرب، إنما هو تعبير عن أزمة، أكثـر مما هـو تغيير عن فورة إبداعيـة. وإذا كانت الأزمـات تخلق وضعية قلقة حبلى بـالأسئلة، وتـوفر النظـرة العميقة الثـاقبة في معظم الأحـوال، فإن بإمكانها، كـذلك، أن تغرقنـا في التجزيئيـة، وفي الحط من الذات مع تضخيم كل مـا يقابلها. وذاك رد فعـل طبيعي لنظرة تلقى على التاريخ، فتراه هـامدا ساكنـا هنا، موارا بالحركة والفاعلية البشرية هناك.

وفي جميع الأحـوال تبقى الخلاصـة الرئيسيـة التي نخـرج بها من أزمـة التـاريخ وأزمة السينما وأزمـة النقـد بالمغرب، هي المأزق المنهجي الذي يضعنـا فيه الخضـوع لنظرة تعميميـة ممركـزة، تتحدث عن سينما عـربية «واحـدة»، وتهمل التعدد والاختـلاف، تتحـدث عن السينما العربيـة من مـركـز واحد يحول البـاقي إلى مجرد هوامش لا شأن لها.

إن السينما العربية واحدة بتعـددها، وإذا كان تاريخ كل سينما عربيـة، منظورا إليه على حدة، يسير بسرعته الخاصـة، غير المتساوقة مع سراع تـواريخ بقية السينماءات: فإنه قـد يكون من الضروري تأجيل الحديث عن جماليـات «السينما العـربية» لحين، وأن نصيخ السمع لاختـلافـاتنـا أولا: أن يقوم «المركـز» بـالتعرف على «الهوامش»، وأن تتعـرف «الهوامش» على بعضها البعض. على أمل أن يتيح لنـا ذلك، في أمد قريب، تقريب «تواريخنا» من بعضها بعضا، وبـالتالي إنجاز قراءة شاملة لهذه التواريخ المتعددة - الواحدة.

ضمن هـذا الإطـار يأتي البحث التمهيـدي التـالي عن إحـدى سينماءات «الهامـش » العـربيـة: السينما المغربية.

السينما المغربية: عنف الواقع ورهان المتخيَّل

تمهيد

يصعب علينا أن نتحدث، فيما يتعلق بالسينما المغربية، عن بداية واحدة بعينها، وهو أمر يرجع إلى صعوبات منهجية ومفهومية، مثلما يرتبط ـ في قسم كبير منه ـ بخصوصيات تاريخية ـ سياسية مغربية.

فمن جهة أولى، يتوقف تحديد «البداية» لعى مانعنيه بـ«سينما مغربية»: هل المقصود بها هو الأفلام الطويلة أم القصيرة؟ التسجيلية أم الروائية؟ المحترفة أم الهاوية؟...

ومن جهة ثانية، يتوقف تحديد «البداية» كذلك على كيفية تعاملنا مع السينما المغربية في علاقتها مع تاريخ المغرب الحديث: هل نربط بداية السينما المغربية بالعهد الكولونيالي (الفرنسي تحديدا)، أم نؤخر هذه البداية إلى حين حصول المغرب على استقلاله السياسي؟ وفي الحالة الأولى، هل نربط بداية السينما المغربية بأول فيلم روائي طويل صور بالمغرب عام١٩١٩، أم نربطها بإنشاء المركز السينمائي المغربي عام١٩٤٤ وظهور أول فيلم ناطق بالعربية الدارجة المغربية بعد هذا التاريخ بقليل؟..إلخ.

هذه الأسئلة، وغيرها كثير، قد تجعلنا نميل إلى الحديث عن بدايات متعددة للسينما المغربية، وقبلها، للسينما بالمغرب. ورغم عدم دقة هذا التوجه من الناحية المنهجية البحتة، فإنه قد يكون أفضل من ذاك الذي ينطلق من مسلمات مسكوت عنها (اعتبار بداية السينما مرتبطة بظهور الفيلم الروائي الاحترافي الطويل مثلا)، كي ينتهي إلى التعتيم على أشكال أخرى، قد تكون أساسية، من التعبير السينمائي.

خير مثال على ذلك، الكتاب الذي صدر في بيروت منذ ثلاثين سنة بالضبط، تحت إشراف الناقد والمؤرخ السينمائي الفرنسي جورج صادول، تحت عنوان: «سينما البلدان العربية» Les Cinémas des pays arabes[1]، حيث تقتصر المقالات التي تناولت المغرب ضمن الكتاب على مجال استغلال الأفلام الأجنبية وتوزيعها، وعلى علاقة الدولة بالسينما في هذا البلد، وحين يجري تناول السينما المغربية، في مقال وحيد ضمن الكتاب، يتم ذلك بشكل مفرط في التعميم، وضمن سينما المغرب العربي (المغرب والجزائر وتونس)، بشكل يعمي نظر القارىء عن التحولات السينمائية التي كانت قيد الحصول بالمغرب آنذاك، في مجال إبداع الفيلم القصير، بشقيه: التسجيلي والروائي، والتي ستؤدي، بعد ظهور الكتاب السابق ذكره بسنتين، إلى ظهور أول فيلم روائي مغربي طويل، «الحياة كفاح»(١٩٦٨).

ويصبح الحديث عن السينما المغربية أكثر صعوبة إذا أضيف لتلك المقاييس القبلية المسكوت عنها الجهل الكبير بهذه السينما، وأبرز مثال على ذلك كتاب «السينما في الوطن العربي»(١٩٨٢)[2]، الذي يقع في عدد لا يحصى من الأخطاء الفادحة، من قبيل اعتبار أول فيلم مغربي هو الفيلم «الكولونيالي «الباب السابع»(١٩٤٤) (الحقيقة أنه أخرج عام١٩٤٧)، وقوله إن أفلام «عندما تنضج التمور» (١٩٦٨)، «الانتصار من أجل الحياة» (اسمه الحقيقي «الحياة كفاح»)(١٩٦٨)، «شمس الربيع»(١٩٦٩) و«وشمة»(١٩٧٠) أنتجت بين عامي ١٩٤٤و١٩٥٥، هذا دون الحديث عن الأخطاء المرتكبة في كتابة أسماء المخرجين: الرمضاني يتحول إلى رمضان، والتازي إلى نازي، والمسناوي إلى منرناوي، والحلو إلى الملو..إلخ.

بعيدا عن كل ذلك، ربما يكون من الضروري الحديث، ولو بإيجاز، عن «بدايات» السينما المغربية، لا عن بداياتها، قصد إعادة الأمور إلى نصابها أولا، وقصد إتاحة الفرصة من أجل تفكير هادىء ومنظم حول هذه السينما، في مختلف جوانبها: تاريخها، ومؤسساتها، ومكوناتها التقنية-الإبداعية.

١- بدايات السينما المغربية

من المؤكد أن المغرب دخل مجال السينما منذ ميلادها، أو ربما قبل هذا الميلاد بحوالي عقد من الزمن، حيث نجده حاضرا، ابتداء من عام١٨٨٥، في الفيلم المخبري الذي أنجزه جول إتيان ماري Jules Etienne Marey تحت عنوان «الفارس البربري»، وصوره بالطريقة الكرونو فوتوغرافية (أي القائمة على تحليل الحركة تصويريا). ويتعلق الأمر بفارس مغربي، في زيه التقليدي، يمتطي حصانا عربيا أبيض، ويتحرك - على خلفية سوداء - من يمين الصورة إلى يسارها.

ومع ميلاد السينما على يد الأخوين لومير، عام١٨٩٥، يحضر المغرب كذلك في فيلم (وحيد، هذا صحيح) تحت عنوان «راعي الماعز المغربي»، أنجز بالمغرب في الفترة المتراوحة بين ١٨٩٥ و١٩٠٥، وهي الفترة التي يجمع فيها «كاتالوغ المشاهد» الخاص بشركة لومير الفرنسية حوالي ١٨٠٠ فيلم قصير من الأفلام التي أنجزتها الشركة في ذلك الوقت، من بينها حوالي ٦٠ فيلما عن إفريقيا «(٣/ ١٣٧)، ومن ضمنها الفيلم المشار إليه، والذي يحمل رقم ١٣٩٤ ضمن الكاتالوغ.

إلا أن الدخول الحقيقي للسينما إلى المغرب سيتم، في الحقيقة، مع أولى الاستفزازات العسكرية التي مهدت لاستعماره من قبل فرنسا، ونذكر على الخصوص منها الهجوم الفرنسي على مدينة الدارالبيضاء والشروع في احتلالها عام١٩٠٧.

ففي هذه السنة صور الصحفي والمصور الفرنسي (فيليكس ميسغيش Félix Mesguich) عدة أمتار تسجيلية عن مدينة الدار البيضاء تحت القصف، وذلك بعد التحاقه بالمدينة في رفقة القوات الفرنسية المهاجمة. وتضم الصور الملتقطة» «مشاهد للجند في الشوارع المقفرة والمغطاة بالجثث التي تتصاعد منها روائح نتنة وغيوم من الذباب» و«مشاهد للمعسكر، بما يحتويه من قناصة جزائريين ولفيف أجنبي»(٤/ ٢٥).

بعد ذلك صارت الكاميرا حاضرة في كل الأعمال التي تنجزها فرنسا بالمغرب قصد توسيع احتلالها له وتوطيده، إلى درجة يمكننا القول معها إن التصوير السينمائي هنا لعب دور تأكيد الاحتلال والسيطرة، مادام التصوير، آنذاك، لايمكنه أن يتم إلا في ظروف من الاستقرار والاطمئنان، وضمن المناطق الخاضعة للضبط والمراقبة.

لكن الأمر سيتطلب أزيد من عقد من الزمن كي يظهر أول فيلم روائي بالمغرب، فيلم «مكتوب» (١٩١٩).

١-١- البداية الأولى

ابتداء من العام١٩١٩، وإلى حدود أواسط الأربعينيات، سيصور بالمغرب قرابة أربعين فيلما غربيا، منها الفرنسي والإسباني والألماني، والأمريكي كـذلك. مايميّز أفلام هذه الفترة هو أنها كـانت موجهة إلى الجمهور الغربي بالدرجة الأولى، أي انها اتخذت من المغرب، طبيعة ومعمارا وثقافة وسكانا، مجرد ديكـور تتحرك فوقه شخصيات غربيـة، في إطار غـرائبي، يعزز كل المعتقـدات الغـربية عن العـالم العربي، الغـامض الساحـر والمرعب والمتخلف في آن.

إن «تيهات» الفيلم الكـولـونيـالي لم تخرج، في هـذه الفترة بـالخصـوص، «عن الغـرابـة والهوى والسحـر والانفعالات القصـوى والغيرة القاتلـة، كما لم يخرج مجاله البصري عن الـرمال والنخيل وقـوافل الجمال ومآذن المساجد والأزقة الضيقة والشمس الحارقـة، وحكاياته عن قصص الحب والمغامرة»(٣/ ١٤٠)، وكما يلاحظ مـوريس روبير بـاطـاي (M.R.Bataille) وكلـود فـويـو C.Veillot ، بحق في كتـابهما «كـاميرات تحت الشمس»(١٩٥٦) (Caméras sous le soleil) ، فإن (الأهالي Les indigénes) في هذه الأفلام «شبيهون بـالعـاصفـة والعطش والـرمـال والشمس، وبـالتالي لابـد من مقـاومتهم مثلما تقـاوم قـوى الطبيعـة سـواء بسواء»(٣/ ١٤٠).

لن نبالغ إذا نحـن قلنا إن «الأهالي» المغـاربة، بالنسبـة للفيلم الكولـونيالي، كانـوا يماثلون الهنـود الحمر بالنسبة لأفـلام «الويسترن» الأمريكية، حيث إن أوروبـا عثرت على «ويسترنها» الخاص، إن صح التعبير، في فضاءات وأشخاص إفريقيا الشمالية.

ولن نستغرب، والحالـة هذه، إذا لاحظنا أن أبطـال الفيلم الكولـونيالي، بدورهم، يشبهـون أبطال أفلام «الـويسترن»: إنهم أفراد همشهم مجتمعهم، الفـرنسي بالخصـوص، «فجاءوا إلى البـلاد المستعمرة بحثا عن مـوقع يستعيدون، أو يكتسبون بمقتضـاه، مكانـة لهم ضمن تراتبية مجتمعهم». وعمـوما فإن بطل الفيلم الكولونيالي هو إما لص أو قاتـل هارب أو ثري مفلس أو مغامر أو شخص فار إلى المغرب، من حب فاشل(١/ ١٤١).

ومن المهم هنا مـلاحظة أن الصورة المرسـومة في الفيلم الكولونيـالي عن المغرب كانت من إثـارتها للخيال بحيث دفعت بمخرجين لم يضعوا أقـدامهم قط بهذه البلاد إلى تصوير أفـلام، في استديوهات هـوليود بصفة خاصـة، تستلهم (المتخيل Limaginaire) الكولونيالي في الفضاء المغـربي، ومنها أفلام حظيت بشهرة كبيرة في تاريخ السينما العـالمية، نذكـر من بينها فيلم «مـوروكو (١٩٣٠) Morocco» للمخـرج «جـوزيف فـون ستيرنبرغ J.von.sternberg)، والذي لعب دور البطولة فيـه كل من الممثلين (غاري كوبر - G.Cooper) و(مـاريلين ديتريش M.Dietrich)، وفيلم (الـدارالبيضـاء Casablanca) الذي أخرجه (مـايكل كورتيز M.Curtiz) عام١٩٤٢. ولعل تلك الأفـلام هي التي ألهمت أورسون ويلز فـاختار تصوير تحفتـه السينمائية «عطيل» (١٩٥٢-١٩٤٩) (Othello) بمدينة الصويرة المغربية، وفي إنتاج مغربي - أمريكي أهدى للمغرب سعفة ذهبية بمهرجان «كان» عام١٩٥٢.

بعد فترة من الزمن ستكتشف فرنسا، البلد المستعمر للمغرب، أن الأفلام المصورة بالمغرب والموجهة للمشاهد الغربي، لم تمنع المغاربة من أن يرتبطوا تدريجيا بهذا الفن الجديد، لكن باتجاه آخر، من شأنه أن يخلق مصاعب إضافية في وجه العملية الاستعمارية.

لقد قدم أول عرض سينمائي بالمغرب عام١٨٩٧، أي بعد اختراع السينماتوغراف بسنتين، وذلك بالقصر الملكي بفاس، وكان لابد من انتظار إعلان الحماية الفرنسية على المغرب(١٩١٢) كي تشرع قاعات العرض الجماهيري في الظهور عبر مختلف المدن المغربية، ويتزايد عددها باستمرار إلى أن تبلغ حوالي ٨٠ قاعة عند نهاية الحرب العالمية الثانية.

لقد كان الجمهور الأساسي لهذه القاعات هو الجالية الفرنسية المقيمة بالمغرب، إلا أن هذا لم يمنع، ولاعتبارات تجارية واضحة، من توجيه بعض من الاهتمام لـ «الأهالي» بدورهم. هكذا سيكتشف المواطن المغربي السينما، وخاصة منها السينما المصرية التي أغرم بها إلى حد بعيد، لإحساسه بأنها أقرب إليه من حيث اللغة، ومن حيث القضايا والمشاكل التي تطرحها وتعالجها، ولكونه كان يجد فيها تعزيزا لإحساسه بالانتماء إلى وطن عربي واحد، ورفعا لمعنوياته في مقاومة الاستعمار.

هكذا ستفكر فرنسا في مواجهة هذه الصلة بالسينما المصرية، خاصة بعد تقديم الحركة الوطنية المغربية «وثيقة المطالبة باستقلال المغرب» (١١يناير١٩٤٤)، وتبادر، من ثم، إلى إنشاء «المركز السينمائي المغربي» (الذي مازال يحمل الاسم نفسه إلى اليوم، و«استديوهات السويسي» (التي تلاشت بالتدريج إلى أن اختفت تماما) في العام ذاته(٣/ ١٤٣).

كانت المهمة الأساسية المنوطة بالمركز منذ إنشائه هي إنجاز أفلام موجهة إلى المغاربة، بلغتهم العربية الدارجة، أو بالدارجة المصرية، قصد صرف أنظارهم عن شغفهم اللامحدود بالسينما المصرية، وتحييد المخاطر التي قد تترتب عن إذكاء الروح القومية العربية من قبل هذه السينما.

وهكذا ننتقل إلى البداية الثانية.

١-٢- البداية الثانية

بعد سنتين من إنشاء «المركز السينمائي المغربي» ستظهر مجموعة من الأفلام (حوالي ١٢ فيلما خلال العامين١٩٤٦/ ١٩٤٧) تتناول مواضيع كان من المفروض أن تثير اهتمام «الأهالي»، وناطقة بالدارجة المغربية، أو معدة بنسختين: بالفرنسية وبالدارجة المغربية.

إلا أن هذا المجهود الفرنسي الجديد سيعرف فشلا محققا «حيث لم تحظ الأفلام المغربية المزعومة بإقبال من طرف الجمهور المغربي الذي ظل يفضل عليها الأفلام المصرية بالدرجة الأولى، ثم الأفلام الأمريكية (المدبلجة إلى الفرنسية) والهندية بالدرجة الثانية. الشيء الذي يرجع، في رأي الناقد الفرنسي «غي هانيبال Guy Hennebelle » إلى أمرين: أولهما غياب الواقعية عن تلك الأفلام، حيث إن المشاهد المغربي لايجد فيها حقيقة وضعه ولا أصالة مطامحه السياسية...، أما الأمر الثاني فهو عجز الأفلام الكولونيالية عن تملك الميلودراما وإعادة توجيهها بما يتيح لها استقطاب الأهالي»(٤/ ١١-١٢).

كان أول فيلم صور ضمن هذه السلسلة الجديدة من الأفلام هو «ياسمينة» لـ«جان لوردبي J.Lordier »، تلته مجموعة من الأفلام، كما سلف، من أبرزها «معزوفة ليلية لمريم» (١٩٤٧) Meryem Séréndeá لـ«نوربير جيرنول N.Gernolle »، و«الباب السابع (١٩٤٧) La Septiéme porte» لـ«أندري زفوبادا A.Zwobada »... وفي مواجهة الإخفاق الفرنسي في تغيير الذوق السينمائي للجمهور المغربي، أو تحويل اتجاهه على الأقل، ستتخلى فرنسا عن مشروعها بالتدريج، خاصة مع التعقيدات التي كان يعرفها الوضع المحلي على الصعيد السياسي، لكي يرجع الأمر إلى سالف عهده، ولكي تصبح مهمة «المركز السينمائي المغربي» في إنجاز أفلام خاصة بالمغاربة ثانوية أمام ما أنيط به من مهام أخرى، ستتجه، من ناحية، باتجاه الفيلم التعليمي القصير، وستولي، من ناحية أخرى، عناية خاصة لضبط ومراقبة توزيع المنتوج السينمائي بالمغرب.

١-٣- البداية الثالثة

إذا كانت البداية الأولى للسينما الكولونيالية بالمغرب قد اقتصرت على النظر إلى المغاربة باعتبارهم عنصرا مكملا لديكورات الأفلام، فإن البداية الثانية عرفت تعاملا مختلفا مع العنصر «المحلي»، حيث ظهرت أسماء كاملة لممثلين مغاربة في مقدمات الأفلام: جمال بدري، آمال فوزي، ليلى فريدة، نصيرة شفيق، الحبيب رضا، توفيق الفيلالي... إلا أن الأمر، وفي الحالين معا، كان يتعلق، فقط، بممثلين أمام عدسة كانت العين التي تنظر من خلالها عينا غربية، على مستوى السيناريو والإخراج والتصوير والمونتاج...إلخ، وربما كانت هذه العين المحلية المفتقدة هنا، موجودة إذّاك، لكن في مكان آخر، على مستوى الهواة.

يتعلق الأمر بسينمائي مغربي عصامي، هو محمد عصفور، الذي فتنته السينما وهو طفل يبيع الصحف بأزقة حي المعاريف بالدارالبيضاء، فاقتنى كاميرا هواة من فئة ٩,٥ ملم، وعمره لا يتعدى ١٤ سنة (عام١٩٤١)، وشرع في تصوير سلسلة من أفلام المغامرات الصامتة القصيرة التي يلعب فيها هو بالذات دور البطولة مع عدد من أصدقائه، وتحمل عناوين من نوع: «ابن الغابة» أو «عيسى الأطلس» أو «أموك الذي لا يقهر».

وعلى الرغم من أن الأمر لا يتعلق بنظرة سينمائية مغربية خالصة للواقع المغربي المحدد في الزمان والمكان - مادامت أفلام عصفور عبارة عن نسخ مغربية لأفلام مغامرات غربية شاهدها وأعجب بها في السينما: طرزان، روبن هود.. - فإنه من الضروري التذكير بهذه البداية «الهاوية» للسينما المغربية، وانتشارها بمدينة الدار البيضاء، في الوقت ذاته الذي ظهرت فيه أفلام المرحلة الثانية من السينما الكولونيالية بالبلاد، خاصة وأن عصفور كان يقوم كذلك بعرض أفلامه بنفسه، مقابل رسم دخول زهيد، على جمهور يتكون في أغلبه من الأطفال، وذلك في ورشة اكتراها لهذا الغرض بالذات في أحد الأحياء الشعبية لمدينة الدار البيضاء.

وإذا كان بعض نقاد السينما بالمغرب يميلون إلى القول بأن الفضل يعود إلى هذا المخرج في إخراج أول فيلم احترافي طويل مغربي مائة بالمائة، وهو فيلم «الابن العاق»، الذي عرض بقاعة سينما «الملكي» بالدار

البيضاء عام١٩٥٧، فإنه لابد من تصحيح هذا القول لاعتبارات شتى منها: إن مدة عرض الفيلم تقل عن ساعة وربع الساعة، مما يجعله أقرب إلى الفيلم المتوسط منه إلى الفيلم الطويل، ومنها كذلك انه صوِّر على فيلم خام من فئة ١٦ ملم، مما يجعله أقرب إلى أفلام الهواة منه إلى أفلام المحترفين، وهو شيء يعززه أن «الابن العاق»، رغم ظهوره في أواخر الخمسينيات، كان فيلما صامتا، حيث إن محمد عصفور - وهذا أمر من الطرافة بمكان - كان يصاحب كل عرض من فيلمه بتعليق حي، وحوارات وموسيقى ومؤثرات صوتية عن طريق ميكروفون في عين المكان.

لقد واصل محمد عصفور علاقته بالسينما، بعد حصول المغرب على استقلاله، عن طريق تقديم الخدمات لشركات الإنتاج السينمائي، الأجنبية خاصة، إلى أن أنجز فيلمه الاحترافي الأول والأخير عام١٩٧٠ تحت عنوان «الكنز المرصود»، الذي قدم فيه قصة تتركب من خليط من كل مايهواه في السينما: القصص الغنائية في الميلودراما المصرية، ومطاردات الهنود الحمر في أفلام «الويسترن»، والمصارعة في أفلام روما القديمة، والمواجهات الجسدية في أفلام المغامرات..إلخ.

وعلى الرغم من الجدية التي توخّاها المخرج في عرض قصته، فإن جمهور المشاهدين والنقاد نظروا - ومازالوا ينظرون - إلى «الكنز المرصود» باعتباره محاولة متميزة في اتجاه تأسيس نوع من الكوميديا المحلية، القائمة على «الباروديا Parodie »، وإعادة قراءة الأجناس السينمائية الغربية بطريقة فكاهية.

١-٤- البداية الأخيرة

وأخيرا، بما أن البدايات لا يمكنها أن تمضي إلى ما حد له، ولابد من الوقوف عند إحداها، يمكن القول إنه: بمراعاة بعض المقاييس في تحديد هذه البداية، من قبيل القول، مثلا، إنها العمل الاحترافي المنظم (على مستوى كتابة السيناريو والإخراج والتصوير والإنارة والتقاط الصوت والمونتاج والميكساج..إلخ)، واستعمال فيلم خام من فئة ٣٥ ملم، إضافة إلى إخراج الفيلم من طرف سينمائي مغربي، بموضوع مغربي، موجه إلى مشاهد مغربي، أمكننا القول إن أول فيلم تنطبق عليه هذه المقاييس، بالنسبة للفيلم القصير، هو الفيلم التربوي «صديقتنا المدرسة» (١١د، أبيض وأسود،١٩٥٦) لـ العربي بناني (الذي سيتولى المسئولية على رأس المركز السينمائي المغربي في السنوات التي أعقبت استقلال المغرب)، وبالنسبة للفيلم الطويل، فيلم «الحياة كفاح»(١٩٦٨) للمخرجين أحمد المسناوي ومحمد التازي (انظر الملحق في نهاية البحث).

ومن الملفت للانتباه هنا هذا الفارق الزمني الطويل بين أول فيلم قصير وأول فيلم طويل (١٢ سنة) - كأنه لابد من فترة تدريب طويلة نسبياً على الفيلم القصير قبل الانتقال إلى الفيلم الطويل - يضاف إلى ذلك أن الفيلم الأول لم ينسلخ تماما، رغم ظهوره في المغرب المستقل، عن الدور الذي تصوره الفرنسيون للسينما في المغرب، والمشار إليه في فقرة سابقة، أيضا مع ملاحظة أن فيلم «الحياة كفاح» وفيلم «عندما تنضج التمور» الذي ظهر معه في نفس السنة، كانا معا من إنتاج المركز السينمائي المغربي، ليس إدراكا من الدولة لأهمية الإبداع السينمائي في تلك الفترة، وإنما فقط تحضيرا للمساهمة في مهرجان لسينما البحر المتوسط، دعا المغرب لعقده على أرضه، وكان لابد - برأي المسئولين آنذاك - من مساهمة المغرب، صاحب الدعوة، وألا يبقى مجرد متفرج على المهرجان.

مع ذلك فإن الفترة التي فصلت بين ظهور أول فيلم مغربي قصير وأول فيلم طويل، لم تكن فترة سكون مطلق، بل ظهرت فيها عشرات الأفلام القصيرة، التسجيلية والروائية، التي أنتجها المركز السينمائي المغربي بالخصوص.

ويمكن تفسير هذه الوفرة في الأفلام القصيرة، بالدور الذي كان منوطا بالمركز السينمائي قبل ظهور التلفزة وانتشارها بالمغرب، نعني: تغطية جميع الأنشطة الرسمية للدولة المغربية، عن طريق إعداد نشرة مصورة أسبوعية تقدم في جميع القاعات السينمائية بالبلاد، وعن طريق إنجاز أفلام قصيرة حول موضوعات دعائية أو تربوية. الشيء الذي مكن بعض السينمائيين العاملين في إطار المركز من اكتساب تجربة مهمة في هذا المجال، وجعلهم، مع بعض المرونة في تحقيق أهداف المركز، ينجزون أفلاما يعبرون فيها عن أنفسهم وعن تصورهم للعمل السينمائي بالمغرب.

هكذا ظهرت أعمال سينمائية متميزة، نشير من بينها إلى: «من لحم وفولاذ» (٢٠د، أبيض وأسود، ١٩٥٩) لـ محمد عفيفي، «عودة إلى النبع» (٢٢د، سكوب، بالألوان، ١٩٦٣) لـ عبدالعزيز الرمضاني، «الليالي الأندلسية» (٢٢د، سكوب، بالألوان، ١٩٦٣) لـ العربي بناني، «طرفاية أو مسيرة شاعر» (٢٠د، أبيض وأسود، ١٩٦٦) لـ أحمد البوعناني ومحمد عبدالرحمن التازي، و«سين أغافاي» (٢٢د، سكوب، أبيض وأسود، ١٩٦٧) لـ عبداللطيف لحلو.

٢- البنيات الأساسية للسينما المغربية

يصعب أن نتحدث عن السينما المغربية دون أن نعرض للبنية التحتية التي تتحرك ضمنها هذه السينما، وعلى رأسها: المركز السينمائي المغربي، وبنيات التوزيع والاستغلال بالمغرب.

٢-١- المركز السينمائي المغربي

يحتل المركز السينمائي المغربي مكانة محورية ضمن المشهد السينمائي المغربي.

لقد أنشىء هذا المركز من طرف الاستعمار الفرنسي في يناير١٩٤٤، ومنذ البداية أضيفت عليه صفة المؤسسة العمومية المتمتعة بالاستقلال المادي، حيث كانت موارده تأتي - بالأساس - من مداخيل القاعات السينمائية وتوزيع الأفلام. إلا أن المهم في عملية إنشاء هذا المركز كان — دون شك - وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، هو التحول الذي طرأ على نظرة الدولة المستعمرة (فرنسا) إلى السينما بالمغرب.

«فمن الآن فصاعدا، لم تعد مهمة الدولة تنحصر في ممارسة رقابة سياسية ومهنية على الصناعة السينمائية، وإنما أضيف إليها الإنتاج، لم تعد الدولة تكتفي بتنظيم القطاع وإدارته، وإنما دخلت إليه باعتبارها طرف استغلال كذلك» (دومينيك مايو D.Maillot »، «النظام الإداري للسينما بالمغرب»، منشورات لابورط، الرباط، ١٩٦١)، (عن:٥/ ١٩). وهي المهمة التي تكفل بها المركز السينمائي المغربي، تاركا لـ «مصلحة السينما»، (التي أنشئت بمقتضى ظهير ٤ فبراير١٩٤٤)، والتابعة لمصلحة الإعلام، مهمة السهر على تطبيق الإجراءات التي تقررها الإقامة العامة فيما يخص مهنة السينما بالمغرب، وتراخيص ممارسة المهنة، وتنظيم دور العرض السينمائي ونظامه (مايو، م.م.) (عن:٥/ ١٩).

مع حصول المغرب على استقلاله سيتم دمج الهيئتين (مصلحة السينما والمركز السينمائي) في إطار هذا الأخير، وذلك بتاريخ ٧نوفمبر١٩٥٨، ومن ثم ستتحدد مهام المركز، ولكن بشكل غير واضح في مراقبة مهنة السينما بالمغرب، والسهر على تطبيق التشريع المنظم لها ولممارستها، والإشراف على عملية توزيع الأفلام وعرضها، إضافة إلى إنتاج أفلام سينمائية.

إلا أن مافهم من عملية الإنتاج هذه كان بالذات - وكما سبقت الإشارة إلى ذلك - هو إنتاج جريدة أسبوعية مصورة تغطي الأنشطة الرسمية، وتقدم في مجمل القاعات السينمائية، إضافة إلى أفلام دعائية حول مختلف جوانب الحياة الاقتصادية والسياحية والثقافية بالمغرب المستقل.

هذا الفهم لعملية الإنتاج سيؤكده الظهير المؤرخ بـ١٩/ ٩/ ١٩٧٧، الذي جاء لإعادة الهيكلة، داخليا، للمركز السينمائي المغربي، مضفيا عليه صفة «منعش الصناعة السينمائية».

ففي هذا الظهير نقرأ أن المركز، إضافة إلى دوره في مراقبة استيراد الأفلام وتصديرها وإنتاجها وتوزيعها واستغلالها، وإنتاج «الأنباء المصورة» وتوزيعها، ينجز، إما بشكل مباشر أو غير مباشر، لحساب الإدارات والمؤسسات العمومية، أفلاما تهم مجالات عملها» (٥/ ٢٣). أما إنجاز الأفلام الإبداعية، الطويلة أو القصيرة، فقد كان لسكوت المشرع المغربي عنه تفسير واحد، هو أنها شأن متروك للقطاع الخاص.

إلا أن الجمود الذي عرفه، ويعرفه إلى الآن، هذا القطاع الأخير في مجال الإنتاج السينمائي، سيدفع بالمركز السينمائي إلى التحرك وإطلاق عدد من المبادرات الخاصة بإنتاج أفلام إبداعية، قصيرة أولا ثم طويلة فيما بعد. وبتعبير آخر، فإنه في ظل انعدام المبادرة من طرف شركات الإنتاج الخاصة، بادر المركز السينمائي إلى تحمل مسئولية الإنتاج، إما بشكل كامل أو جزئي، وذلك عبر مرحلتين: مرحلة أولى تمتد من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٨، ومرحلة ثانية بدأت عام١٩٨٨ ومازالت مستمرة إلى الآن.

٢-١-١- المرحلة الأولى (١٩٨٠-١٩٨٨)

قبل حصول المغرب على استقلاله بسنة واحدة، أنشأت الحماية الفرنسية عام١٩٥٤، وفي إطار المركز السينمائي المغربي، صيغة لتشجيع انتشار السينما بالمغرب، أطلق عليها اسم «صندوق دعم السينما»، وقد استمر العمل بهذه الصيغة ست سنوات قبل إيقافها عام١٩٥٩.

تتمثل هذه الصيغة في فرض رسم ضريبي إضافي على تذاكر الدخول إلى القاعات السينمائية، يخصص نظريا، لإنعاش استغلال القاعات وإنتاج الأفلام. لكن الذي حصل، عمليا، هو تكريس مداخيل هذا الرسم الإضافي، وبالمقام الأول، لإنجاز أشغال تتعلق بضمان «أمن القاعات المزودة بآلات عرض من فئة ٣٥ملم، وبسلامتها الصحية وتجميلها وترميمها وتحسينها من الناحية التقنية» (مايو، م م، نقلا عن: ٥/ ٢٩).

وبعد حوالي عشرين سنة على إيقاف هذه الصيغة، في فترة تميزت - على الخصوص - بإثقال كاهل أرباب القاعات السينمائية انطلاقا من عام١٩٦٣ بضريبة إضافية على المداخيل بلغت نسبتها ٢١ بالمائة، فتحت

غرفة مهنيي السينما حوارا داخليا بين مكوناتها قدمت في نهايته مجموعة مقترحات إلى المركز السينمائي المغربي، على رأسها ضرورة العودة إلى صيغة صندوق الدعم القديمة، لكن مع إيلاء أهمية خاصة لمجال إنتاج الأفلام.

هكذا رأى النور مشروع «صندوق الدعم السينمائي» في صيغته الجديدة ابتداء من عام ١٩٨٠، على أساس أن تأتي وارداته من الرسم الضريبي الإضافي على تذاكر السينما (بنسبة ٣٥ بالمائة فقط، حيث تذهب ٤٠ بالمائة منه إلى خزينة الدولة و٣٥ بالمائة إلى ميزانية المركز السينمائي مباشرة)، وعلى أساس أن تخصص نسبة ٤٧ بالمائة من هذه الواردات للإنتاج السينمائي، و٤٧ بالمائة لترميم القاعات السينمائية الموجودة وإنشاء قاعات جديدة، على أن تخصص نسبة الـ٥ بالمائة المتبقية كمصاريف لتسيير الصندوق (طرأ تعديل بسيط على هذه النسب عام ١٩٨٨، حيث أصبحت كالتالي: ٤٦، ٥-٤٦، ٥-٧ بالمائة على التوالي).

وقد أشرف على هذا الصندوق لجنة يرأسها مدير مركز السينمائي المغربي، وتتشكل من ممثلين عن وزارات الإعلام والمالية والشغل، وعن المنتجين والموزعين و«المساعدين على إبداع الفيلم»، و«عالم الأدب والفن بتعيين من وزارة الثقافة». وحدد القانون المنظم لهذا الصندوق شروط دعم الفيلم في ثلاث نقط:

- أن يتم إنتاجه من طرف مغاربة، أو من طرف شركات تتوفر على مقر بالمغرب، ويملك الحصة الكبرى من رأسمالها أشخاص ماديون أو معنويون مغاربة.

- أن ينجزه مخرج مغربي، وطاقم تقني وفني مغربي.

- أن يصور، في القسم الأكبر منه على الأقل، بالمغرب، مع اعتماد التجهيزات التقنية المحلية.

أما المنحة المالية المخصصة لمساعدة الأفلام فقد حددت، بالنسبة للأفلام الطويلة، في مستويين: ١٨٠ ألف درهم (يتراوح سعر الدولار بين ٩ و ١٠ دراهم)، كمساعدة أولية وقاعدية تستفيد منها جميع مشاريع الأفلام بشكل أوتوماتيكي، و٣٠٠ ألف درهم تعطى للأفلام «ذات المستوى الفني الجيد»، كما حددت، بالنسبة للأفلام القصيرة، في ٢٠ ألف درهم، مع تمتيعها بمجانية أعمال المختبر، شريطة ترك نسخة من الفيلم لخزانة السينما (السينماتيك).

بين عامي ١٩٨٠ و١٩٨٧ ظهر بفضل صندوق الدعم حوالي ٣٠ فيلما طويلا، و٢٣ فيلما قصيرا، وذلك بوتيرة متناقصة، الشيء الذي جعل المهتمين بالميدان السينمائي بالمغرب ينتبهون إلى أن هذا الصندوق، بالشكل الذي وضع به، لم يؤد الدور المطلوب منه، وهو إنعاش السينما المغربية، وذلك لعدة أسباب، أهمها:

- هزالة المنحة المقدمة مقارنة مع كلفة الإنتاج، حيث لا تتعدى، كما سلف وفي أحسن الأحوال، ٣٨٠ ألف درهم، وهو مبلغ يكفي بالكاد لتغطية تكاليف المختبر، كما يسجل إدريس الجعايدي(٥/ ١٤٠).

- غياب المقاييس الموضوعية في تسليم المنحة الإضافية(٣٣٠ ألف درهم)، مما خلق بلبلة وشقاقات وسط السينمائيين، من جهة، وبينهم وبين المركز السينمائي المغربي من جهة ثانية.

- غلبة الكم على الكيف، ببروز «سينمائيين» من نوع خاص أطلق عليهم، تندّرا، اسم «صيادي المنحة»، وظهور أفلام غير مكلفة لا تتوفر فيها أدنى مقومات العمل الفني، مادام المهم هو الفوز بالمنحة المضمونة.

كل ذلك سيؤدي إلى إعادة النظر في تنظيم صندوق الدعم، والانتقال إلى مرحلة جديدة ابتداء من عام ١٩٨٨.

٢-١-٢- المرحلة الثانية (١٩٨٨ إلى الآن)

من أولى الإجراءات التي تم اتخاذها في بداية هذه الفترة الثانية إجراء ذوشقين: فمن جهة أولى، ألغي الطابع الأوتوماتيكي للمنحة، ومن جهة ثانية، صارت مقاييس اختيار الأفلام الممنوحة أكثر ضبطا وصرامة. يضاف إلى ذلك إجراء ثان في غاية الأهمية هو تغيير تشكيلة اللجنة التي صارت تتكون، من الآن فصاعدا، من منتج-مخرج، وموزع، وكاتب أو تقني أفلام، ومنشط نادي سينمائي، ومستغل قاعة سينما، وصحفي أو ناقد سينمائي.

وتجتمع اللجنة (التي يعين أعضاؤها لمدة سنتين من طرف غرف المنتجين والموزعين وأرباب القاعات والتقنيين والفيدرالية الوطنية لأندية السينما، والمركز السينمائي المغربي) مرتين في السنة، ديسمبر ويونيو، بحضور ممثل عن المركز السينمائي المغربي ومراقب مالي بصفتهما ملاحظين.

إن الأساس في عمل اللجنة، ابتداء من عام ١٩٨٨، هو مراعاة جودة الأعمال المقدمة أو المقترحة للتصوير، وذلك اعتمادا على: تقديم ملف يتضمن سيناريو الفيلم وبطاقته التقنية وتقدير كلفة إنجازه (دعم ماقبل الإنتاج)، أو على تقديم فيلم بعد إنجازه (دعم مابعد الإنتاج). وفي الحالين معا، لا ينبغي أن تتعدى المنحة المقدمة ثلثي كلفة الفيلم. مع توضيح أن ٧٥ بالمائة من ميزانية الصندوق تخصص لمشاريع ماقبل الإنتاج (١٠ بالمائة منها للفيلم القصير)، والـ٢٥ بالمائة المتبقية تخصص للمشاريع الجاهزة (١٠ بالمائة منها، هي أيضا للفيلم القصير).

ويسجل إدريس الجعايدي أنه، بين عامي ١٩٨٨ و١٩٩١ قدم للجنة ٤٢ مشروعا، حظي منها بمنحة الدعم ١٩ فقط (١٥ فيلما طويلا و٤ أفلام قصيرة)، بينما تمتعت بالمنحة ٥ أفلام بعد إنجازها (من بينها فيلمان قصيران)(٥/ ١٤٤).

وتتراوح قيمة المنحة المقدمة في هذه الحالة، بالنسبة لمشاريع الأفلام الطويلة بين ٥٠٠ ألف درهم («مذكرات حياة عادية» لـ الشرايبي، و«قصة أولى» لـ الدرقاوي، مثلا)، ومليونين وأربعمائة ألف درهم (كما هو الحال بالنسبة لفيلمي «صلاة الغائب» لـ «حميد بناني، و«ليلة القتل» لـ«نبيل لحلو»)، أما بالنسبة لمشاريع الأفلام القصيرة فتبلغ المنحة ١٠٠ ألف درهم.

وفي حالة الأفلام المنجزة، تتراوح قيمة المنحة، بالنسبة للفيلم الطويل، بين ٧٢٠ ألف درهم («باديس» لـ محمد عبدالرحمن التازي) و٢٥٠ ألف درهم («أرض التحدي» لـعبدالله المصباحي)، وتقف، فيما يتعلق بالفيلم القصير، عند ٣٠ ألف درهم.

ومن الضروري هنا أن نشير إلى أن المنحة، في حالة مشاريع الأفلام، لاتقدم لأصحابها (للمنتجين وليس للمخرجين كما كان الحال في المرحلة السابقة) مرة واحدة، وإنما يتم ذلك على ٥ دفعات، حسب مراحل التصوير والإنجاز، تقدم الدفعة ماقبل الأخيرة منها خلال الأسبوع الأول للشروع في عمليات مابعد الإنتاج (٢٥٪)، وتقدم الدفعة الأخيرة (٢٥٪) بعد مشاهدة النسخة النهائية للفيلم، والتأكد من مطابقتها لالتزامات المنتج.

وقد يحصل، أحيانا، أن تمتنع لجنة الدعم عن تقديم باقي الدفعات (خاصة الأخيرة منها) لاعتبارات تقنية-جمالية، أو لأسباب تتعلق بعدم احترام الشروط المتعلقة بإعطاء المنحة والمشار إليها في فقرة سابقة (٢-١-١). من الأمثلة على ذلك يمكن الإشارة إلى فيلم «بين المطرقة والسندان» لـ حكيم نوري، الذي امتنعت لجنة الدعم، بعد مشاهدته، عن إعطائه باقي المنحة بسبب «ضعفه الشديد على المستويين التقني والجمالي»، كما يمكن أن نشير إلى فيلم «سيدة القاهرة» لـ مومن السميحي، الذي اعتمد في فيلمه بشكل كلي على ممثلين وتقنيين مصريين، وهو ما يخرج عن الغاية التي وضعت منحة الدعم لأجلها، أي تشجيع الطاقات المحلية.

ورغم الانتقادات التي توجه إلى صندوق الدعم، في صيغته الجديدة، وإمكانيات التلاعب التي قد تترتب عن وجود علاقات تواطؤ سري بين أعضاء نافذين في لجنته وبين سينمائيين يقترحون مشاريعهم على هذه الأخيرة، فإن ما ينبغي تسجيله هو أن مرحلة مابعد ١٩٨٨ شهدت، فعلا، ظهور أفلام متميزة، وإن كانت قليلة العدد مع ذلك، وهي قلة لابد لفهمها من الإشارة إلى تناقص مداخيل القاعات السينمائية (لتناقص الإقبال عليها: من ٥٦٠, ٦٩٩, ٣١ مشاهد سنة ١٩٨٨ إلى ٠٣٠, ٤٧٧, ٢١ سنة ١٩٩٢)، وانعكاس ذلك على نسبة ٣٥ بالمائة المخصصة لصندوق الدعم من الرسم الإضافي على التذاكر، التي لم تعد توفر للصندوق أكثر من ٥ أو ٦ ملايين درهم في السنة.

٢-١-٣- لقد أنشأ المركز السينمائي المغربي، ابتداء من عام ١٩٨٢ نوعا من التقليد لدعم الإنتاج السينمائي المغربي ونشره وسط الجمهور، يتمثل في «المهرجان الوطني للسينما المغربية» الذي تتبارى فيه الأفلام على مجموعة من الجوائز، إلا أن تعثر الإنتاج السينمائي المغربي سرعان ما أثر على وتيرة انعقاد هذا المهرجان، بحيث لا يتوفر على وقت معين لانعقاده، ويكفي أن يتوفر كم لابأس به من الأفلام لكي يقرر المسئولون عن المهرجان عقده في هذه المدينة المغربية أو تلك.

هكذا انعقدت الدورة الأولى بمدينة الرباط عام ١٩٨٢، والثانية بمدينة الدارالبيضاء عام ١٩٨٤، وكان ينبغي انتظار العام ١٩٩١ لكي تنعقد الدورة الثالثة بمدينة مكناس، وعام ١٩٩٥ لتنعقد الدورة الرابعة بمدينة طنجة.

ورغم توفر المغرب على عدد من المهرجانات السينمائية الكبرى، مثل مهرجان السينما المتوسطية بتطوان ومهرجان السينما الإفريقية بمدينة خريبكة اللذين ينظمان بالتناوب مرة كل سنة، فإن مهرجان السينما الوطنية يظل هو الجهة الرئيسية - إلى جانب الفيدرالية الوطنية للأندية السينمائية - الذي من شأنه التشجيع على دعم السينما المغربية وانتشارها، داخل البلاد على الأقل.

٢-١-٤- وأخيرا، تجدر الإشارة إلى أن المركز السينمائي المغربي، إضافة إلى الأدوار المنوطة به، والمشار إليها في الفقرات السابقة، يعتبر حتى الآن، الجهة الوحيدة التي تتوفر على مختبر متكامل لتحميض الأفلام ومعالجتها على مستوى كل العمليات المطلوبة فيما بعد الإنتاج، كما أن هذا المركز أنشأ العام الماضي (١٩٩٥) خزانة للسينما (سينماتيك) هي الأولى من نوعها في المغرب، الشيء الذي يقودنا إلى خلاصة مفادها أنه رغم التردد الملحوظ في مجال الإنتاج والتنشيط السينمائيين بالمغرب بين القطاعين العام والخاص، فإن الغلبة تبقى، رغم كل شيء، للدور الذي تلعبه هيئة مثل المركز السينمائي المغربي في تفعيل نشاط سينمائي مازال غير مربح من الناحية التجارية بالبلاد، وهو ما يعطي للتجربة المغربية كامل خصوصيتها في هذا المجال، مقارنة مع تجارب أخرى، وخاصة مع التجربتين الجزائرية والتونسية.

٢-٢- بنيات التوزيع والاستغلال

على عكس عملية الإنتاج التي تظل خاضعة، كما لاحظنا، وبصفة رئيسية لتدخل الدولة عن طريق المركز السينمائي المغربي، فإن عمليتي التوزيع والاستغلال تظلان في أيدي الشركات الخاصة، والتدخل الوحيد الذي تمارسه الدولة في هذا القطاع هو المراقبة وإصدار التأشيرات والتراخيص.

٢-٢-١- قطاع التوزيع

تقاسمت هذا القطاع، بالتدريج ومنذ استعمار فرنسا للمغرب، شركات أمريكية وفرنسية وشركة واحدة مصرية.

هكذا نسجل، في عام ١٩٣٧ مثلا، وجود مقرات لشركات توزيع كبرى بالمغرب، نذكر من بينها: يونيفرسال، باراماونت، R.K.O ، يونايتد ارتيستس، مترو غولدوين ماير... (الأمريكية)، وغومون وباتي (الفرنسيتين)، وشركة مصر (المصرية)، وهي شركات تمارس نشاطها على مستوى شمال إفريقيا برمته، لا على مستوى المغرب وحده فقط (٥/ ٤٣).

بعد حصول المغرب على استقلاله نسجل، في نهاية الخمسينيات، وجود ١٦ وكالة تمثل شركات أجنبية، من بينها ١١ أوروبية و٥ أمريكية، و١٩ وكالة مغربية، برأسمال أجنبي في معظمه (النشيطة منها لا تتعدى ٦ وكالات)، تستورد الأفلام العربية والهندية بصفة خاصة (٥/ ٤٤).

في عام ١٩٧٣، حين انطلقت عملية مغربة عدد من الشركات الأجنبية، التي تقضي بتملك مغاربة لـ ٥١ بالمائة على الأقل من رأسمال الشركات الموجودة بالبلاد، تمغربت شركات التوزيع الأجنبية وصارت تحمل أسماء جديدة، مع ارتفاع عددها إلى ٥٠ شركة عام ١٩٨٠، ثم ٦٧ عام ١٩٩٠ (٥/ ٥٠).

إن الأمر يتعلق، كما هو واضح، باستيراد أفلام أجنبية وتوزيعها بالمغرب، ومن ثم فإن الموزع، كما يلاحظ إدريس الجعايدي بذكاء، هو مجرد وسيط، أي «مجرد مستورد، يختار منتوجا معينا، ويشتري حقوقه، ثم يعيد بيعه عن طريق عرضه في قاعات السينما» (٥/ ٤٨)، بعبارة أخرى فإن الموزع المغربي (على خلاف مثيله الأمريكي أو الفرنسي، الهندي أو المصري) لا يعنيه شأن المنتوج المغربي (القليل فضلا عن ذلك)، ومن ثم يتحول إلى مجرد تاجر مستورد.

من هنا يعتبر عموم الموزعين في المغرب، بشكلهم الحالي، عقبة في وجه نمو وتطور السينما الوطنية: إنهم يشترون في الغالب، بحس التاجر المتلهف على الربح بأي ثمن، نسخا من أفلام سبق عرضها بالخارج (بفرنسا تحديدا) في قاعات سينمائية عدة، أي نسخا مستعملة، أو مستهلكة بسعر لا يتعدى، في أسوأ الحالات، ٢٥ ألف درهم للنسخة الواحدة، وهي شروط تمنع الموزع المغربي، عامة، من الانفتاح على متطلبات توزيع الفيلم المغربي، من قبيل الكلفة المرتفعة لشراء النسخة الواحدة، وتوفير الموزع للمواد الإشهارية المساعدة على نشر وتسويق المنتوج المغربي.

ومن الملاحظ، بهذا الخصوص، أن الأفلام المستوردة تنتمي، بمعدل يتعدى ٧٠٪ (٧٥,٧٧ بالمائة عام ١٩٨٠ و٨٠,٢٢ بالمائة عام ١٩٨٩) إلى أربع دول فقط هي: الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا والهند وإيطاليا، مع تناقص ملحوظ في الأفلام المصرية التي صارت تشاهد، أساسا، عن طريق أجهزة الفيديو.

إلا أن ما ينبغي ملاحظته هنا، بشكل خاص، هو أن قطاع التوزيع بالمغرب يتميز باحتكار مجموعة محدودة من الأشخاص له، هم في الوقت نفسه موزعون وأرباب قاعات سينمائية.

ففي العام ١٩٨٠، مثلا ومن بين ٣٦٩ فيلما استوردتها ٢٩ شركة، استوردت ست شركات ١٩٢ فيلما (٥/ ٥٠)، وفي المجموع نجد ٩ أشخاص يملكون أو يساهمون في ١٨ شركة! إذا أضفنا إلى ذلك أنه، وحسب إحصائيات تعود إلى عام ١٩٨٦ . فإنه من بين ٢٧ شركة نشيطة في مجال التوزيع، توجد ٢٤ في أيدي ٨ مجموعات، تحتكر ٧٥٪ من التوزيع (استوردت ٢٨٧ فيلما من مجموع ٣٦٢ المستوردة تلك السنة)، وتملك ٦٠ قاعة تقع في المدن الرئيسية (٢٥٪ من القاعات المغربية)، بنسبة ٣٥٪ من عموم مداخيل القاعات السينمائية بالبلاد) (٥/ ٦٢)، فإننا نتصور الصعوبات التي تحيط بصغار الموزعين في شراء الأفلام أولا، وفي تصريفها داخل المغرب ثانيا، وفي نشر الفيلم المغربي بنهاية المطاف.

لذلك لم يعد مستغربا أن نقرأ في الصحف، وضمن المقالات المندرجة ضمن النقد السينمائي، دعوات لتدخل الدولة في هذا القطاع بدوره قصد تنظيمه بما يكسر الاحتكار، ويشجع على توزيع الفيلم المغربي.

٢-٢-٢- قطاع الاستغلال

في أواخر الثلاثينيات كان المغرب يتوفر على حوالي ٥٠ قاعة سينمائية (٣٢,٠٠٠ مقعد)، وهو رقم سيرتفع بالتدريج بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، لكي يصل عام ١٩٥٤ إلى ١٣١ قاعة متوفرة على آلات عرض من قياس ٣٥ ملم (٨٠,٠٠٠ مقعد)، توجد بالمدن الكبرى، و٦١ قاعة متوفرة على آلات من قياس ١٦ ملم (٦,٠٠٠ مقعد)، بالمناطق القروية، ثم لكي يصل عام ١٩٧١ إلى ٢٤٤ قاعة (١٤٧,٣٤٢ مقعدا)، وهو رقم ظل ثابتا، بوجه العموم، من ذلك الوقت إلى الآن، إن لم يكن عرف تناقصا بفعل إغلاق عدد من القاعات إما لتقادمها أو قصد تحويلها إلى متاجر وشقق سكنية.

وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإن ربع عدد هذه القاعات يتمركز بين أيدي عدد محدود من الأشخاص، معظمهم يشتغل، إضافة إلى استغلال القاعات بقطاع التوزيع. وحسب إحصائيات أنجزتها مصلحة الاستغلال التابعة للمركز السينمائي المغربي (١٩٨٦) فإن ١٥ شخصا يملكون ٨٩ من مجموع القاعات، أي ما يمثل ٣٦,٦٢٪ من هذا المجموع، وحوالي ٤٠٪ من مجموع الطاقة الاستيعابية للقاعات المغربية، و٥٠٪ من مجموع مداخيل هذه الأخيرة.

يضاف إلى ذلك، وتبعا لإحصائيات المركز السينمائي المغربي للسنة ذاتها، أن نصف القاعات السينمائية بالمغرب يتمركز في ٧ مدن هي: الدار البيضاء (٥١ قاعة)، الرباط (١٥)، مراكش (١٤)، فاس (١٢)، طنجة (١٢)، مكناس (٩)، وجدة (٧)، وداخل هذه المدن تتمركز القاعات في أحياء بعينها (المدينة الجديدة، العصرية). وهي سلسلة من التمركزات تعطينا فكرة واضحة عن وضعية قاعات العرض السينمائي بالمغرب، وعلاقة المشاهدين المحتملين بها: إنها، في النهاية، عبارة عن جزر معزولة، وسط بحار تبقى علاقة الناس بالصورة فيها، وفي أحسن الأحوال، هي تلك التي تنبني عن طريق جهاز التلفزيون. وهذا كاف، في حد ذاته، للتدليل، ومن ناحية أخرى، على الصعوبات الحالية والمرتقبة في وجه انتشار السينما المغربية وازدهارها.

مع ذلك فإن الصورة ليست قاتمة إلى هذا الحد، حيث استطاعت أفلام مغربية، في السنتين الأخيرتين، أن تخترق الطوق وتعرف إقبالا جماهيريا كبيرا عليها في قاعات سينمائية عبر مختلف مدن البلاد وفي عروض تستمر لأسابيع وأسابيع، كما أن التلفزة بالمغرب (يتوفر المغرب على قناتين للتلفزة: أولاهما حكومية للعموم، والثانية مشفرة، تابعة للقطاع الخاص) صارت تبث، من حين لآخر، أفلاما سينمائية مغربية تحظى بنسبة مشاهدة مرتفعة، وهي أمور من شأنها أن تضغط على الموزعين في اتجاه إيلاء أهمية أكبر للمنتوج المحلي.

٢-٢-٣- الرقابة

في النهاية، لا يمكننا أن نعرض لقطاعي التوزيع والاستغلال دون التطرق لمسألة حاسمة في وجود النشاط السينمائي وتطوره، ونعني بها مسألة الرقابة.

لقد تأسست الرقابة على الأفلام السينمائية بالمغرب في فترة الحماية الفرنسية، وكانت «مصلحة السينما»، التي أنشأها الفرنسيون لهذا الغرض، تابعة مباشرة للقسم السياسي لما كان يطلق عليه اسم «الإقامة العامة» (Residence Générale) وحين حصول المغرب على استقلاله نظر إلى مهمة الرقابة على الأفلام باعتبارها من المهام الأساسية للمركز السينمائي المغربي، الذي ينبغي عليه أن يقرر صلاحية أو عدم صلاحية الأفلام للعرض داخل البلاد.

وفي هذا الصدد، لابد لكل راغب في توزيع فيلم داخل المغرب من الحصول على تأشيرتين: تأشيرة الاستيراد التي تمكنه من استيراد الفيلم، وتأشيرة الرقابة، التي تسمح له بعرضه، حيث لا يمكن إدخال أي فيلم إلى المغرب إلا بعد الحصول على التأشيرة الأولى، ولا يمكن عرضه في القاعات إلا بعد حصوله على التأشيرة الثانية.

وتتشكل لجنة رقابة الأفلام، نظريا، من مدير المركز السينمائي المغربي، وممثل عن الديوان الملكي، وممثل للتشريفات الملكية، وممثلين لوزارات الإعلام والداخلية والتربية الوطنية، وممثل لغرفة الموزعين، ويمكن لهذه اللجنة أن تقرر، بعد مشاهدتها الفيلم، إما عرضه للعموم، أو تحديد الفئة العمرية لمشاهدته، فوق ١٣ و١٨ سنة، أو منعه نهائيا. ويلاحظ الباحث إدريس الجعايدي أن دور هذه اللجنة (التي صارت تهتم بقطاع الفيديو كذلك ابتداء من ١٩٨٧) قد صار شكليا منذ ١٩٨٥ (٥/٤٦ - ٤٧).

وفيما يتعلق بالأفلام المغربية، ينبغي تسجيل أن عددا منها تعرض للمنع خلال السبعينيات بالخصوص، مثل أفلام: «الشركي» لـ مومن السميحي و«أحداث بلا دلالة» لـ مصطفى الدرقاوي و«حرب البترول لن تقع» لـ سهيل بن بركة، وذلك قبل أن يسمح بعرضها في أواخر الثمانينات، كما أن هناك أفلاما خضعت لمقص الرقابة قبل السماح بعرضها، بسبب ما اعتبرته لجنة الرقابة ضمنها ملامسا لموضوعات حساسة ضمن ثالوث السياسة والجنس والدين، ومن بينها: «عنوان مؤقت» لـ مصطفى الدرقاوي و«آليام آليام» لـ أحمد المعنوني، و«باب السماء مفتوح» لـ فريدة بليزيد.

غير أنه لا بد من الإشارة هنا إلى أن الرقابة قد خففت إلى حد بعيد، انطلاقا من أواخر الثمانينات، وأن المخرج المغربي صار يخشى رقابات أخرى أصعب وأعقد، مثل تلك التي قد يمارسها بعض أعضاء لجنة صندوق الدعم، أو مثل تلك المتعلقة بتسليم «رخصة التصوير»، أو - على الخصوص - مثل الرقابة التي يمارسها الموزعون وأصحاب القاعات على الأفلام المغربية فيرفضون عرضها، بدعوى أنها بالأبيض والأسود مثلا، كما حصل لأفلام «وشمة» و«الشركي» و«السراب»! هذا دون الحديث عن الرقابة الذاتية التي يمارسها المخرج على نفسه والمرتبطة، في النهاية، بمجال الإبداع.

٣- عن الإبداع السينمائي المغربي

من النقاشات التي تثار بكثرة في المغرب خلال السنوات العشر الأخيرة، كلما تعلق الأمر بالسينما، نقاش يتمحور حول «أزمة السينما المغربية» وهل هي «أزمة إنتاج أم أزمة إبداع»؟

ويعكس هذا النقاش، في الحقيقة، إحساسا متزايداً بأن ما يطلق عليه «أزمة» السينما، ربما كان يرتبط بإبداعية المخرجين المغاربة أكثر مما يرتبط بعوائق الإنتاج.

٣- ١- يبلغ عدد الأفلام الروائية الطويلة التي أنجزها مخرجون مغاربة منذ حصول البلاد على استقلالها (١٩٥٦) إلى الآن حوالي ٧٠ فيلما (انظر الملحق الأول بنهاية البحث)، وهو عدد قليل نسبيا مقارنة مع عدد الأفلام التي ظهرت في بلدان عربية أخرى (الجزائر مثلا)، إضافة إلى كونه يخضع لوتيرة ظهور مضطربة، تتعاقب فيها غزارة الإنتاج وندرته.

ففي سنوات معينة، وعلى نحو اعتباطي في الظاهر لكن تحكمه الآليات المؤسسية المشار إليها آنفا (الفقرة ٢)، يظهر عدد وفير من الأفلام (٦ أفلام عام ١٩٨٠، ٨ أفلام عام ١٩٨٢، ٦ أفلام عام ١٩٨٤، ٨ أفلام عام ١٩٩١ ...) وبالمقابل تشهد سنوات أخرى انحسارا لهذا الإنتاج (فيلم واحد عام ١٩٨٣، فيلمان عام ١٩٨٦، فيلم واحد عام ١٩٨٩ ....)، أو غيابا كليا له (في سنتي: ١٩٧٩، ١٩٧٩ مثلا).

من جهة أخرى، إذا نحن نظرنا إلى عدد المخرجين، مقارنة مع عدد الأفلام، سنجد أن الأفلام السبعين أنجزها أقل من أربعين مخرجا، حيث إنه إذا كان ٢٣ مخرجا مغربيا أخرجوا ٢٣ فيلما، بمعدل فيلم واحد لكل منهم، فإن عدد ما أخرجه الباقون يتراوح بين فيلمين اثنين (٦ مخرجين)، وثلاثة (مخرجان) وأربعة (٤ مخرجين) و٥ (مخرجان) و٦ (مخرج واحد).

من ذلك نخرج بخلاصتين:

أ- إن ظهور الأفلام السينمائية بالمغرب لا تتحكم فيه رغبات الأفراد ولا إرادتهم بقدر ما تتحكم فيه الدولة وتدخلها في مجالي الإنتاج والتشريع. من هنا عدم انتظام ظهور تلك الأفلام، وتوقف هذا الظهور على مساعدة الدول للقطاع السينمائي من خلال صندوق الدعم.

ب - إن القاعدة العامة للإخراج بالمغرب هي عدم الاستمرار: فمعظم المخرجين المغاربة أنجزوا فيلما واحدا فقط ولم يعيدوا الكرّة، مع ملاحظة أن عددا مهما من هؤلاء المخرجين قدموا أفلاما هي من أجود ما قدم في السينما المغربية («وشمة»، «السراب»، «حلاق درب الفقراء»...)، وبالمقابل فإن عدداً من المخرجين المكثرين (مثل: عبدالله المصباحي بأفلامه الأربعة، ونبيل لحلو بأفلامه الستة) قد أنجزوا أفلاما ضعيفة تفتقد لكثير من مقومات العمل السينمائي الصالح للعرض على الجمهور، تعاني من ثغرات على المستوى التقني - الجمالي (حالة الأول)، كما تعاني من تفكك على مستوى الرؤية والبناء السينمائيين (بالنسبة للثاني).

فبماذا يمكن تفسير هذا الأمر يا ترى؟

ليس ثمة جواب واضح، نهائي ومحدد، بخصوص هذه المسألة، لكن يمكن مع ذلك طرح بعض العناصر المساعدة، فيما يبدو، على الفهم والتحليل:

١- إن معظم من نطلق عليهم اسم «مخرجين سينمائيين» بالمغرب وجدوا أنفسهم بالصدفة في مجال السينما، الشيء الذي يذكرنا بالعقود الأولى لظهور الفن السابع: فمن بين هؤلاء المخرجين نجد رجال مسرح وصيادلة بل ونجد كذلك أحد موظفي الجمارك (أي مخرجين من دون أساس دراسي في مجال السينما)، كما نجد أناسا يملكون شركات للخدمات السينمائية، أو تخصصوا، من الناحية الدراسية، في التصوير أو المونتاج، فإذا بهم يتحولون إلى ميدان الإخراج.

ويمكن تفسير هذا الأمر، جزئيا، بعدم توفر المغرب على مدارس أو معاهد للسينما (عامة أو خاصة)، وباضطرار الراغبين في دراسة السينما من المغاربة للتوجه إلى الخارج (فرنسا، مصر، وبلدان «أوروبا الشرقية» سابقا) قصد تحقيق هذا الهدف.

٢- وما ذكرناه، بخصوص انعدام التكوين في مجال الإخراج السينمائي، ينطبق كذلك على جل المهن المرتبطة بالسينما، حيث لا يتوفر المغرب على معاهد لتكوين التقنيين، أو كتاب السيناريو، أو الممثلين المحترفين (أنشىء بالمغرب في السنوات الأخيرة «المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي»، لكنه غير كاف في هذا الاتجاه). وحتى الآن، يتوفر المغرب على مدير تصوير واحد يستحق هذا الاسم فعلا، في حين لا يتوفر على أي مهندس حقيقي للصوت.

٣- انسجاما مع ما سبق (في ١ و٢) لا نستغرب إذا نحن وجدنا المخرج (انظر الملحق رقم ٢) في كثير من الأحيان، هو نفسه كاتب السيناريو والحوار ومدير التصوير والقائم بأمر المونتاج.

وقد حاول مخرجون مغاربة، إدراكا منهم لطبيعة هذا المشكل، أن يتغلبوا عليه بالعمل ضمن مجموعات مثل «سيغما ٣» التي ضمت حميد بناني، ومحمد عبدالرحمن التازي، ومحمد السقاط، وأنجزت فيلم «وشمة» (١٩٧٠)، أو مجموعة الدار البيضاء الأولى (محمد الركاب، مصطفى الدرقاوي، عبدالقادر لقطع، نورالدين كونجار، سعد الشرايبي) التي أنجزت فيلم «رماد الزريبة» (١٩٧٦)، أو

مجموعة الدار البيضاء الثانية (مصطفى الدرقاوي، عبدالقادر لقطع، سعد الشرايبي، حسن بنجلون، حكيم نوري) التي اتحدت، ماليا وتقنيا، لإنجاز ٥ أفلام بمعدل فيلم لكل واحد منهم (خلال السنوات ١٩٩٠ - ١٩٩٢/ انظر الملحق رقم ١).

غير أن هذه المجموعات كانت سرعان ما تمنى بالفشل، ربما بسبب صعوبات الجمع بين «أنانية» المبدع، والعمل الجماعي الذي تذوب فيه الفوارق بين الأفراد، أو بسبب اختلاف تصور كل واحد من أفراد المجموعة للعمل السينمائي، باختلاف المصدر الذي جاء منه أو ربما بسبب الأمرين معا.

إن المخرج المغربي، إذ يجد نفسه مضطراً للقيام بمهن سينمائية أخرى، خارج تخصصه الأصلي، سينهك نفسه إلى حد بعيد، مخاطرا بتقديم عمل لا يرضى عنه كل الرضا، ومن هنا تراجعه عن مواصلة مساره السينمائي مباشرة بعد إنجازه لعمله الأول، جاعلا منه الأول والأخير. يضاف إلى ذلك أن منحة صندوق الدعم، في صيغتها الأولى، كانت تسلم إلى المخرج مباشرة وتدفعه، من ثم، إلى أن يشرف، فوق المهام الإضافية التي تحملها على عملية الإنتاج كذلك. وبما أن التسيير المالي للفيلم ليس بالأمر الذي يتقنه مخرجونا، وجد عدد منهم أنفسهم على حافة الإفلاس، أو مهددين بالسجن، إن لم يكونوا تعرضوا له فعلا، بسبب قروض استلفوها من البنك قصد إكمال مصاريف فيلمهم الأول، وعجزا عن الوفاء بها. وهذا سبب كاف لوحده كي يبتعد المخرج عن مجال السينما ولا يرجع إليه بصفة نهائية.

٣ - ٢ - إن المخرج المغربي وهو يدرك، على نحو واع أو غير واع، أن فيلمه سيكون الأول والأخير، يحاول أن يقول فيه كل شيء، إنه، بوجه عام، لا يقتصر على فكرة واحدة مضبوطة ومحددة ينميها ويطور السرد الفيلمي انطلاقا منها، وإنما هو، على العكس من ذلك، يعرض على المتفرج عددا من المواضيع والأفكار، في حيز زمني محدود إلى حد التخمة.

عن ذلك ينجم توزع المتفرج ذهنيا وهو يتابع الفيلم، كما تترتب عدة قضايا ذات طابع جمالي - تقني: كيف نعبر، في ساعة ونصف مثلا، عن كل هذا الكم من القضايا والأفكار؟ وبطريقة تحافظ على فضول المتفرج واهتمامه وتحقق له المتعة الفنية فوق ذلك؟

وباستثناء عدد محدود من المخرجين المغاربة الذين أدركوا هذا المشكل، في السنوات الثلاث الأخيرة، وصاروا يركزون على فكرة واحدة، ولا يتشتتون بين عدة مواضيع، محتفظين بما تبقى لديهم من أفكار لمشاريع أخرى مقبلة باستثناء هؤلاء، مازال السينمائي المغربي مشتتا بين أفكاره الكثيرة، لايدري كيف يختار ويفاضل بينها، خاصة أن الهم الأساسي المهيمن عليه، ليس هو الهم الجمالي المحض، أو النفسي، أو التاريخي، أو السياسي، وإنما هو الهم الاجتماعي بالأساس.

٣ - ٢ - ١ - الهم الاجتماعي

رغم أن أول فيلم مغربي كان من نوع غنائي، فإن أهم فيلم تلاه، «شمس الربيع» (١٩٦٩) كان ذا طابع اجتماعي، حيث اهتم بتناول حياة موظف صغير بمدينة الدار البيضاء ومعاناته في مواجهة من هم أقوى منه على مستوى التراتبية الاجتماعية، وهو اتجاه تعزز عام ١٩٧١ بظهور فيلم «ألف يدويد» الذي يتحدث بشكل مباشر عن معانات العاملين في قطاع الزرابي بالمغرب، والاستغلال القوي الذي يتعرضون له.

ويمكن القول إن المواضيع الاجتماعية التي تحظى باهتمام المخرج المغربي متعددة ومتنوعة، على رأسها: الهجرة القروية، التراتبية الاجتماعية، وقضايا المرأة.

٣-٢-١-١- تكاد ظاهرة الهجرة من البادية إلى المدينة تمثل «تيمة» ثابتة في الأفلام المغربية.

إن بطل أول فيلم روائي مغربي، «الحياة كفاح» (١٩٦٨)، نجار يهاجر من القرية إلى المدينة بحثا عن آفاق أرحب، وفي فيلم «السراب» (١٩٧٧) يذهب محمد بن محمد إلى المدينة، برفقة زوجته، قصد تحويل دولارات عثر عليها في كيس معونة أمريكي، ليمكث هناك إلى الأبد، كما أن واحدا من أبرز الأفلام المغربية، «أليام أليام» (١٩٧٧)، ينبني بشكل كلي على فكرة واحدة أو وسواس واحد هو الذي يتملك بطله القروي عبدالواحد ويجعله يحلم ليل نهار بالهجرة إلى خارج المغرب (المدينة الكبرى). وتظل «التيمة» حاضرة إلى الآن، في فيلم «الطفولة المغتصبة» (١٩٩٤) مثلا، حيث يطرح المخرج مشكلة استقدام البنات القرويات للعمل في بيوت المدينة خادمات، وما يتعرضون له من تعسف واضطهاد على يد ربات البيوت.

إلا أن أهم فيلم في هذا الاتجاه هو دون شك «رماد الزريبة» (١٩٧٦) الذي يتابع مسألة الهجرة من القرية إلى المدينة بتفصيل، اعتمادا على شخصية عبدالقادر، ذلك القروي الذي يحلم - على غرار كثير من مواطنيه - بالثراء الذي سينزل عليه إن هو ذهب إلى مدينة الدار البيضاء وحصل على تعويض التأمين على حياة أحد أفراد أسرته المقتول في حادثة سير، لكن المدينة توقظه بالتدريج، من حلمه، وتحكم عليه بالتحول إلى باحث عن الشغل بعد أن تأكد بأن الفرار من عالم البطالة هو الوسيلة الوحيدة لا لاحتلال موقع وإن كان بسيطا ضمن تراتبية المجتمع المديني، ولكن للبقاء على قيد الحياة فحسب.

إن اهتمام المخرج المغربي بـ«تيمة» الهجرة يمثل نوعا من المسايرة لتحولات الواقع، والمتميزة بأمواج الهجرة المتزايدة التي يعرفها المغرب (البلد القروي بالأساس) المنطلقة من البادية باتجاه المدينة أو باتجاه بلدان أوروبا الغربية، هربا من الجفاف، أو بحثا عن عمل أو انجذابا للفتنة (للغواية) التي تمارسها المدينة بأضوائها وعماراتها وبناتها على المتخيل القروي.

٣-٢-١-٢- «التيمة» الثانية التي شغلت المخرجين المغاربة (داخل فضاء المدينة)، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، هي «التراتبية» الاجتماعية.

إن الناس داخل المدينة ليسوا سواسية، أو لنقل، بعبارة أخرى، إن التفاوتات بينهم ليست مماثلة للتفاوتات التي تركها عبدالقادر خلفه في القرية قبل انتقاله إلى المدينة: فالتفاوتات هادئة في القرية، تخف حدتها ضمن علاقات التآزر القبلي والعائلي، أما في المدينة فالتفاوتات عنيفة لا ترحم أحدا، وما من شيء يلطف الصراع.

هذا ما نلمسه في أفلام كثيرة (إضافة إلى «شمس الربيع» و«ألف يد ويد»): «جرحة في الحائط» (١٩٧٦)، «ابن السبيل» (١٩٨١)، «الورطة» (١٩٨٤)، «عرس الآخرين» (١٩٩٠)، «بين المطرقة والسندان» (١٩٩١)... فبدرجات متفاوتة يسعى مخرجو هذه الأفلام لأن ينقلوا لنا حياة مليئة بالصراعات العنيفة من أجل اقتلاع مكان آمن تحت الشمس، وهو ما نجح فيه - إلى حد بعيد - المخرج الراحل محمد الركاب في فيلمه «حلاق درب الفقراء» (١٩٨٢).

ليس ثمة بطل محدد لهذا الفيلم، بل إن كل سكان الدرب (درب الفقراء، وهو اسم فعلي لأحد أحياء مدينة الدار البيضاء) أبطاله، وهو ما حاول المخرج التعبير عنه جماليا بتقطيع الفيلم إلى فصول يحمل كل منها في بدايته اسم أحد «أبطال» الدرب: أبطال الفيلم. وضمن شبكة من العلاقات، البسيطة في الظاهر والمعقدة في العمق، يوصلنا محمد الركاب إلى جوهر التراتبية في المجتمع المغربي، لا كما يمثلها جلول من جهة وسكان الدرب من جهة أخرى فحسب، وإنما كما يستبطنها ويعيد إنتاجها سكان درب الفقراء أنفسهم. ذلك أن التراتبية الاجتماعية ليست من صنع الواقع وحده، وإنما هي من صنع الذهن والوجدان كذلك.

٣-٢-١-٣- «التيمة» الثالثة التي شغلت المخرج المغربي، منذ فيلم «وشمة» (١٩٧٠) في الواقع، هي دور المرأة في تقدم النسيج المجتمعي، وفي تخلفه كذلك.

إن المرأة في فيلم «الشركي» (١٩٧٥) منشغلة بأمر وحيد، هو الخوف من أن يعقد زوجها على امرأة ثانية، وسلاحها الوحيد لمواجهة هذا الخطر الذي يتهددها هو الشعوذة والسحر، ولو أدى بها الأمر إلى التهلكة، وهي في «عرائس من قصب» (١٩٨١) كائن مغلوب على أمره، في حاجة دائمة إلى الحماية من طرف رجل، أب أو زوج، وهي في «باديس» (١٩٨٨) كائن ينبغي حراسته باستمرار، لأنه يمثل الشيطان أو الشر، ثم هي في «باب السماء مفتوح» (١٩٨٨) كائن ضال يسترجع هويته بالتدريج.

ما يمكن ملاحظته هنا هو أن المرأة تأخذ في الفيلم المغربي، وبصفة عامة، صورة متطورة بالتدريج، وذلك في ارتباط مع تطور مكانتها على الصعيد الاجتماعي: إن المرأة التي تسعى للحفاظ على زوجها عن طريق الشعوذة قد اختفت تماما لتحل محلها صورة المرأة الواقعية، لكن الحائرة في معظم الأحيان، والعاجزة عن مواجهة الواقع، كما نجد في فيلم «حب في الدار البيضاء» (١٩٩١)، الذي تضطرب البطلة الشابة فيه بين حب رجل في الخمسين من عمره يعوضها عن حنان الأب المفتقد، ويوفر لها كل ما ترغب فيه، وحب شاب في مثل سنها، لكنه لا يعمل وليست لديه إمكانيات.

إن هذا الفيلم، الذي يحاول مخرجه، بلغة سينمائية بسيطة وهادئة، أن يعرض بصراحة وجرأة لعلاقات الحب في المجتمع المغربي المعاصر (مجسداً في مدينة الدار البيضاء: أكثر المدن المغربية تطورا وتعقيدا، بـ ٣ ملايين نسمة على الأقل)، قد أثار عددا من صيحات الاحتجاج من طرف فئات محافظة رأت فيه خروجا على الأخلاق، ودعوة إلى الانحراف، وذلك لتصورها أن مجرد تصوير الواقع تحريض على محاكاته، من جهة، وتعبيراً منها، من جهة ثانية، عن الصعوبات المحيطة بتصوير الواقع المحلي سينمائيا في بلد رسخت فيه السينما تقاليد مشاهدة واقع هو دائما «آخر».

٣-٢-٢- الهم الاجتماعي - السياسي

إن عددا من الأفلام الاجتماعية المشار إليها في الفقرات السابقة تبقى منحصرة، بهذا القدر أو ذاك، ضمن المجال الاجتماعي إلا أن هناك أفلاما يمتزج فيها البعد الاجتماعي، وعلى نحو واضح بالبعد السياسي.

يمكننا أن نذكر هنا، مثلا، فيلم «أحداث بلا دلالة» (١٩٧٥) الذي ظل ممنوعا من العرض طيلة سنوات، بسبب ما اعتبرته الرقابة جرأة في النقاش حول قضايا الواقع، بلغة فجة ومتوحشة، ثم خاصة،

بسبب طابعه «الواقعي - التسجيلي» الذي يكسر لدى المشاهد إيهام التخيل، المعتاد في الأفلام الروائية، ويجعله يحس كما لو أن الأمر يتعلق بأحداث واقعية فعلية تفرض عليه أن يتخذ منها موقفا محددا، وألا يبقى مجرد متفرج.

إن مصطفى الدرقاوي، مخرج الفيلم، يلجأ من الناحية الجمالية إلى تقنية سيعتمدها في جل أفلامه الروائية اللاحقة وهي: السينما داخل السينما، والإيحاء بالبعد الواقعي - التسجيلي. ففي «أحداث بلا دلالة» يحكي لنا المخرج قصة فريق من السينمائيين يحاول تصوير فيلم عن واقع مدينة الدار البيضاء، لكنه يصطدم بتجاوز الواقع الفعلي للواقع المتخيل المراد تصويره، ومن ثم يحصل لدى المتفرج تداخل بين ثلاثة مستويات: الواقع الفعلي، الواقع المراد تصويره، والواقع المقدم لنا (حول الواقعين السابقين) من طرف المخرج مصطفى الدرقاوي، وهو تداخل لا يعمل إلا على تقوية الإيهام الذي يحدثه الفيلم لدى مشاهده بأنه لا يشاهد فيلما عن الواقع، وإنما يشاهد الواقع بالذات.

يمكن أن نشير كذلك إلى فيلم «حرب البترول لن تقع» (١٩٧٥)، الذي تعرض بدوره للمنع سنوات قبل أن يسمح بعرضه في أواخر الثمانينات، والذي يتطرق مخرجه - على نحو مباشر - للتفاوتات الاجتماعية القائمة داخل أحد الأقطار المنتجة للنفط، وعلاقتها بتبعية النخبة السياسية للاحتكارات الغربية، كما يمكن أن نشير إلى فيلم «شبهة» (١٩٨٦) لعبداللطيف لحلو، الذي يعرض لقصة حب، على خلفية من الصراع الاجتماعي - السياسي بين العمال ورب العمل، لكن في بناء فني متواضع، ونشير أخيرا إلى «يوميات حياة عادية» (١٩٩١) لسعد الشرايبي الذي يتناول حياة صديقين وحد بينهما النضال السياسي اليساري أيام الدراسة، وفرقت بينهما الأوضاع الاجتماعية و«تطور الأفكار هنا وثباتها هناك» بعد مغادرة حرارة الصف إلى برودة الواقع.

٣-٢-٣- الهم الغنائي/ الهم المثقفي

ليس مجرد صدفة أن أول فيلم مغربي روائي طويل كان فيلما غنائيا («الحياة كفاح» ١٩٦٨)، فالنموذج جاهز أمام الفيلم المغربي في تلك الآونة، ولا يتطلب مجهودا خاصا للبحث عنه: النموذج المصري.

فعلى غرار الأفلام التي قدمت للسينما كبار المغنين والمطربين المصريين: محمد عبدالوهاب، أم كلثوم، فريد الأطرش، عبدالحليم حافظ... بنى أول فيلم مغربي حكايته اعتمادا على بضع أغنيات للمطرب المغربي البارز في ذلك الوقت عبدالوهاب الدكالي، وعلى قصة حب بين طرفين غير متكافئين اجتماعيا، إلا أن الفن يغطي على التفاوت الاجتماعي الموجود بينهما، في نهاية المطاف.

وقد اتخذت المسار نفسه أفلام أخرى، نورد من بينها: «الصمت اتجاه ممنوع» (١٩٧٣) لعبدالله المصباحي (بطولة المطرب عبدالهادي بلخياط)، وبشكل أكثر نجاحا «دموع الندم» (١٩٨٢) لحسن المفتي (بطولة المطرب محمد الحياني)، مع تنويع محدود على نفس الحكاية التي اعتمد عليها الفيلم الأول، المؤسس نقلا عن السينما المصرية بطبيعة الحال.

الاستثناء الوحيد الذي نسجله بهذا الخصوص يتعلق بفيلم «الحال» (١٩٨١) لأحمد المعنوني، الذي بنى سردا سينمائيا مختلفا ذا طابع اثنوغرافي (على شاكلة ما قام به في فيلم «آليام آليام»)، اعتمادا على مجموعة غنائية اشتهرت بالمغرب والعالم العربي منذ أوائل السبعينيات: ناس الغيوان.

ملحق ١: فيلموغرافيا السينما المغربية ـ الأفلام الطويلة (١٩٥٦ ـ ١٩٨٦):

	عنوان الفيلم بالعربية	بالفرنسية (عند الضرورة)	التاريخ	المخرج
١	الحياة كفاح	VAINCRE POUR VIVRE	١٩٦٨	أ. المسناوي وم. التازي
٢	عندما تنضج التمور		١٩٦٨	ع. الرمضاني و.ع بناني
٣	شمس الربيع		١٩٦٩	عبداللطيف لحلو
٤	وشمة	TRACES	١٩٧٠	حميد بناني
٥	الكنز المرصود	LE TRSOR INFERNAL	١٩٧٠	محمد عصفور
٦	ألف يد ويد		١٩٧١	سهيل بن بركة
٧	الصمت، اتجاه ممنوع		١٩٧٣	عبدالله المصباحي
٨	غدا لن تتبدل الأرض		١٩٧٤	عبدالله المصباحي
٩	الشركي أوالصمت العنيف		١٩٧٥	مومن السميحي
١٠	حرب البترول لن تقع		١٩٧٥	سهيل بن بركة
١١	أحداث بلا دلالة		١٩٧٥	مصطفى الدرقاوي
١٢	الضوء الأخضر		١٩٧٦	عبدالله المصباحي
١٣	جرحة في الحائط	BRECHE DANS LE MUR	١٩٧٦	الجيلالي فرحاتي
١٤	رماد الزريبة	LES CENDRES DU CLOS	١٩٧٦	محمد الركاب وآخرون
١٥	عرس الدم	NOCES DE SANG	١٩٧٧	سهيل بن بركة
١٦	آليام آليام		١٩٧٧	أحمد المعنوني
١٧	القنفوذي	AL KANFOUDI	١٩٧٨	نبيل لحلو
١٨	ساعي البريد		١٩٨٠	حكيم نوري
١٩	السراب	MIRAGE	١٩٨٠	أحمد البوعناني
٢٠	تاغونجة	TAGHOUNJA	١٩٨٠	عبده عشوبة
٢١	أمينة		١٩٨٠	محمد التازي
٢٢	الحاكم العام لجزيرة شاكر	باكربن	١٩٨٠	نبيل لحلو
٢٣	أرض التحدي		١٩٨٠	عبدالله المصباحي
٢٤	الحال	TRANSES	١٩٨١	أحمد المعنوني
٢٥	عرائس من قصب	POUPEES DE ROSEAUX	١٩٨١	الجيلالي فرحاتي

ولا ننسى في النهاية أفلام نبيل لحلو، أغزر المخرجين المغاربة إنتاجا (٦ أفلام)، تلك الأفلام التي تستعصي على التصنيف، مادامت تجمع بين الكوميديا، والفانتازيا، والهم الاجتماعي، في تركيبة يملك المخرج وحده، وهو من أجود المخرجين والمؤلفين والممثلين المسرحيين المغاربة، مفاتيحها.

٤- إن السينما المغربية، في النهاية، تواجه جملة من التحديات منها ما يرتبط بالمؤسسات العمومية، ومنها ما يرتبط بالظروف المهنية المحيطة بالعمل السينمائي، ومنها ما يرتبط بتكوين المخرج وقدراته الإبداعية، إلا أن التحدي الأكبر الذي تواجهه هذه السينما هو أن توجد أولا وأن تربط علاقة وثيقة بمشاهدها في النهاية.

ومن المؤكد أن مواجهة هذا التحدي الأخير هي من الصعوبة بمكان، بحكم الصعوبات التي تعترض الإبداع السينمائي بالمغرب والمشار إليها في الفقرات السابقة، و كذا بحكم وجود علاقة راسخة بين المشاهد المغربي والأفلام القادمة من خارج المغرب نجمت عن التعود على مشاهدتها طيلة عقود من السنوات.

إلا أن ثمة عنصراً إيجابيا، يبعث على التفاؤل بخصوص مستقبل السينما المغربية، بدأت ملامحه في الارتسام خلال السنوات الخمس الأخيرة، بدخول المغرب - مثل أقطار أخرى عديدة - عصر استقبال البث التلفزي المباشر عن طريق الأقمار الصناعية: إن المشاهد المغربي الذي يستقبل اليوم عشرات من القنوات التلفزية الأجنبية قد حصل لديه إشباع على مستوى استقبال الصورة، التي هي، وبالضرورة صورة «الآخر»، وبالتالي ولد لديه حاجة قصوى وملحة إلى مشاهدة «صورته الخاصة»، التي سيبحث عنها، ويطلبها، من الآن فصاعدا، ملحا في الطلب على مستوى قنواته التلفزية المحلية، وكذا على مستوى السينما المغربية.

ملحق ١: فيلموغرافيا السينما المغربية ـ الأفلام الطويلة (١٩٥٦ ـ ١٩٨٦):

	عنوان الفيلم بالعربية	بالفرنسية (عند الضرورة)	التاريخ	المخرج
١	الحياة كفاح	VAINCRE POUR VIVRE	١٩٦٨	أ. المسناوي وم. التازي
٢	عندما تنضج التمور		١٩٦٨	ع. الرمضاني وع بناني
٣	شمس الربيع		١٩٦٩	عبداللطيف لحلو
٤	وشمة	TRACES	١٩٧٠	حميد بناني
٥	الكنز المرصود	LE TRSOR INFERNAL	١٩٧٠	محمد عصفور
٦	ألف يد ويد		١٩٧١	سهيل بن بركة
٧	الصمت، اتجاه ممنوع		١٩٧٣	عبدالله المصباحي
٨	غدا لن تتبدل الأرض		١٩٧٤	عبدالله المصباحي
٩	الشركي أوالصمت العنيف		١٩٧٥	مومن السميحي
١٠	حرب البترول لن تقع		١٩٧٥	سهيل بن بركة
١١	أحداث بلا دلالة		١٩٧٥	مصطفى الدرقاوي
١٢	الضوء الأخضر		١٩٧٦	عبدالله المصباحي
١٣	جرحة في الحائط	BRECHE DANS LE MUR	١٩٧٦	الجيلالي فرحاتي
١٤	رماد الزريبة	LES CENDRES DU CLOS	١٩٧٦	محمد الركاب وآخرون
١٥	عرس الدم	NOCES DE SANG	١٩٧٧	سهيل بن بركة
١٦	آليام آليام		١٩٧٧	أحمد المعنوني
١٧	القنفوذي	AL KANFOUDI	١٩٧٨	نبيل لحلو
١٨	ساعي البريد		١٩٨٠	حكيم نوري
١٩	السراب	MIRAGE	١٩٨٠	أحمد البوعناني
٢٠	تاغونجة	TAGHOUNJA	١٩٨٠	عبده عشوبة
٢١	أمينة		١٩٨٠	محمد التازي
٢٢	الحاكم العام لجزيرة شاكر	باكربن	١٩٨٠	نبيل لحلو
٢٣	أرض التحدي		١٩٨٠	عبدالله المصباحي
٢٤	الحال	TRANSES	١٩٨١	أحمد المعنوني
٢٥	عرائس من قصب	POUPEES DE ROSEAUX	١٩٨١	الجيلالي فرحاتي

المخرج	التاريخ	بالفرنسية (عند الضرورة)	عنوان الفيلم بالعربية	
م. عبدالرحمن التازي	١٩٨١	LE GRAND VOYAGE	ابن السبيل	٢٦
مومن السميحي	١٩٨١	44 OU LES RECITS DE LA NUIT	٤٤ أو أسطورة الليل	٢٧
فريدة بورقية	١٩٨٢		الجمرة	٢٨
نبيل لحلو	١٩٨٢	IBRAHIM YACH	إبراهيم ياش	٢٩
سهيل بن بركة	١٩٨٢	AMOK	أموك	٣٠
حسن المفتي	١٩٨٢		دموع الندم	٣١
محمد التازي	١٩٨٢	LALLA CHAFIA	للا شافية	٣٢
محمد العبازي	١٩٨٢	DE L'AUTRE COTE DU FLEUVE	من الواد لهيه	٣٣
محمد الركاب	١٩٨٢		حلاق درب الفقراء	٣٤
مصطفى الدرقاوي	١٩٨٢		أيام شهرزاد الجميلة	٣٥
إدريس المريني	١٩٨٣	BAMOU	بامو	٣٦
أحمد ياشفين	١٩٨٤		كابوس	٣٧
الطيب الصديقي	١٩٨٤	ZEFT	الزفت	٣٨
نبيل لحلو	١٩٨٤	L'AME QUI BRAIT	نهيق الروح	٣٩
محمد الخياط	١٩٨٤	L'IMPASSE	الورطة	٤٠
عبدالله الزروالي	١٩٨٤	LES COPAINS DU JOUR	أصدقاء اليوم	٤١
محمد أبو الوقار	١٩٨٤	HADDA	حادة	٤٢
نجيب الصفريوي	١٩٨٥		شمس	٤٣
ع الدرقاوي وإ. الكتاني	١٩٨٥	LE JOUR DU FORAIN	الناعورة	٤٤
مصطفى الدرقاوي	١٩٨٥		عنوان مؤقت	٤٥
عبداللطيف لحلو	١٩٨٦	LA COMPROMISSION	شبهة	٤٦
سعيد بنسودة	١٩٨٦		ظل الحارس	٤٧
مومن السميحي	١٩٨٨	CAFTAN DE L'AMOUR	قفطان الحب منقط بالهوى	٤٨
م عبدالرحمن التازي	١٩٨٨	BADIS	باديس	٤٩
فريدة بليزيد	١٩٨٨	PORTE OUVERTE SUR LE CIEL	باب السماء مفتوح	٥٠
نبيل لحلو	١٩٨٩	KOMANY	كوماني	٥١

	عنوان الفيلم بالعربية	بالفرنسية (عند الضرورة)	التاريخ	المخرج
٥٢	عرس الآخرين		١٩٩٠	حسن بنجلون
٥٣	طبول النار	LES CAVALIERS DE LA GLOIRE	١٩٩١	سهيل بن بركة
٥٤	بين المطرقة والسندان		١٩٩١	حكيم نوري
٥٥	يوميات حياة عادية		١٩٩١	سعد الشرايبي
٥٦	شاطىء الأطفال الضائعين		١٩٩١	الجيلالي فرحاتي
٥٧	حب في الدار البيضاء		١٩٩١	عبدالقادر لقطع
٥٨	سيدة القاهرة		١٩٩١	مومن السميحي
٥٩	قاعة الانتظار		١٩٩١	نور الدين كونجار
٦٠	إيمير	YMIR	١٩٩١	الشريكي التيجاني
٦١	قصة أولى	FICTION PREMIERE	١٩٩٢	مصطفى الدرقاوي
٦٢	ليلة القتل	LA NUIT DU CRIME	١٩٩٢	نبيل لحلو
٦٣	البحث عن زوج امرأتي		١٩٩٣	م. عبدالرحمن التازي
٦٤	الطفولة المغتصبة	L'ENFANCE VOLLEE	١٩٩٤	حكيم نوري
٦٥	يا ريت	YARIT	١٩٩٤	حسن بنجلون
٦٦	خيول الحظ		١٩٩٥	الجيلالي فرحاتي
٦٧	صلاة الغائب		١٩٩٥	حميد بناني
٦٨	أنا (بصيغة) الماضي	JE(U) AU PASSE	١٩٩٥	مصطفى الدرقاوي
٦٩	ألغار	MYSTFRES	١٩٩٥	أحمد ياشفين
٧٠	خمسة أفلام لمائة سنة		١٩٩٥	إخراج جماعي
٧١	سارق الأحلام	●	١٩٩٦	حكيم نوري

ملحق ٢: أبرز الأفلام المغربية الطويلة (١٩٥٦ - ١٩٨٦)

١ - الحياة كفاح (١٩٦٨)

إنتاج	المركز السينمائي المغربي
سيناريو وإخراج	أحمد المسناوي ومحمد التازي
حوار	عبدالصمد الكنفاوي
تصوير	محمد عبدالرحمن التازي
مونتاج	عبدالسلام الصفريوي
المدة	١٠٠ د
المقياس	٣٥ ملم، سكوب، أسود وأبيض
التمثيل	ليلى الشنا، عبدالوهاب الدكالي، عبداللطيف هلال، مصطفى منير، الحاج فنان.
الموضوع	كريم، شاب قروي يشتغل بالتجارة ويهوى الموسيقى والغناء. يرحل إلى الدار البيضاء بحثا عن الشهرة والمجد، فيرتبط بعلاقة حب مع فتاة، لكنه يتهم خطأ بارتكاب جريمة قتل، فيعتقل، إلى أن تكتشف الشرطة المجرم الحقيقي، فتفرج عن كريم، وقد أصبح نجما غنائيا مشهورا. ترجع أهمية الفيلم إلى أنه أول فيلم روائي مغربي طويل، فحسب.

١ - وشمة (١٩٧٠)

إنتاج	سيغما ٣ (حميد بناني، م. عبدالرحمن التازي، محمد السقاط)
سيناريو وإخراج	حميد بناني
حوار	محمد تيمد
تصوير	محمد عبدالرحمن التازي
مونتاج	أحمد البوعناني
المدة	٩٣ د
المقياس	٣٥ ملم، أسود وأبيض
التمثيل	توفيق دادا، محمد الكغاط، خديجة مجاهد، محمد الأزرق، عبدالقادر مطاع..
الموضوع	المكي، فلاح ميسور، يعاني من العقم ولا ذرية له. يتبنى طفلا من ملجأ خيري، ويقسم على أن يجعل منه رجلا صالحا؛ لكن ظروفا معينة ستحيط بالإبن وتقوده باتجاه آخر غير الذي أراده له والده بالتبني.

٣ - ألف يد ويد (١٩٧٣)

إنتاج	المغرب - إيطاليا
إخراج	سهيل بن بركة
سيناريو	أحمد بدري، ف. سيرام، ل. تريفيزون
تصوير	خيرولا مولا روصا
الموسيقى	الطاهر عبده
المدة	٨٠ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	مامسي فارمر، عبده شيبان، عيسى الغازي...
الموضوع	تتعرض عائلة موحي، المشتغلة بقطاع الزرابي، إلى استغلال فظيع من طرف وسطاء هذه المهنة. بعد موت الأب، بفعل ظروف العمل المزرية، تتعرض أسرته للضياع ولمزيد من الاستغلال الذي لاينفع معه تمرد الابن ولا احتجاجه.

٤ - الشركي (أو الصمت العنيف) (١٩٧٥)

إنتاج	حميد بناني، محمد الطريس، محمد التازي والمركز السينمائي المغربي
سيناريو وإخراج	مومن السميحي
تصوير	محمد السقاط
مونتاج	كلود فارمي
المدة	٩٠ د
المقياس	١٦,٣٥ ملم، أسود وأبيض
التمثيل	ليلى الشنا، عبدالقادر مطاع، شوقي الصايل، عائشة الشعيري، عويشة العوامي..
الموضوع	في مدينة طنجة عام ١٩٥٠، تلجأ عائشة، الزوجة الشابة، إلى الشعوذة للحيلولة دون اقتران زوجها بامرأة ثانية، لكن البحر يجرفها فتلاقي حتفها.

٥ - أحداث بلا دلالة (١٩٧٥)

إنتاج	بسمة فيلم (مصطفى الدرقاوي)
سيناريو وإخراج	مصطفى الدرقاوي (بمساعدة نور الدين كونجار)
تصوير	محمد عبدالكريم الدرقاوي
مونتاج	مصطفى الدرقاوي
المدة	٨٧ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	عباس الفاسي الفهري، عبداللطيف نور، عبدالقادر مطاع، شفيق السحيمي، حميد الزوغي. بمشاركة: محمد زفزاف، مصطفى النيسابوري، سكينة...
الموضوع	مجموعة من السينمائيين تتأهب لتصوير فيلم واقعي بالدار البيضاء حين تحدث جريمة قتل مروعة أمام أعينهم، ومن ثم يفرض الواقع نفسه على الخيال السينمائي، ويطرح التساؤل حول علاقة الواقع المراد تصويره سينمائيا بالواقع الفعلي، الحقيقي.

٦ - رماد الزريبة (١٩٧٦)

إنتاج	بسمة فيلم (م الدرقاوي)، مؤسسة الركاب فيلم، المركز السينمائي المغربي
إخراج	محمد الركاب (بمشاركة: مصطفى الدرقاوي، عبدالقادر لقطع، نور الدين كونجار، سعد الشرايبي)
قصة	محمد الركاب ومصطفى الدرقاوي
حوار	عبداللطيف نور، محمد جبران
تصوير	محمد عبدالكريم الدرقاوي (بمساعدة: جيل موازون، محمد فخير، عبداللطيف الأنصاري)
الصوت	نور الدين كونجار
المحافظة العامة	سعد الشرايبي
المدة	٩٠ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	محمد الحبشي، خديجة القاسمي، زينب بدري، أحمد ناجي، علي الركاب.
الموضوع	يغادر عبدالقادر، البدوي، قريته باتجاه الدار البيضاء، على أمل أن يفوز بنصيب من التعويض عن وفاة أحد أفراد أسرته في حادثة سير، غير أنه يفقد كل شيء في المدينة التي تبتلعه بالتدريج.

٧ - جرحة في الحائط (١٩٧٧)

إنتاج	قمر فيلم (فريدة بليزيد) والمركز السينمائي المغربي
إخراج	الجيلالي فرحاتي (بمساعدة فريدة بليزيد)
سيناريو وحوار	فريدة بليزيد والجيلالي فرحاتي
تصوير	أحمد المعنوني
المدة	٩٠ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	أحمد فرحاتي، البشير السكيرج، العربي اليعقوبي، غيثة بن عبدالسلام، الجيلالي فرحاتي.
الموضوع	شاب أصم أبكم يتأمل، بحزن، حياة مجموعة من الناس الذين قذفت بهم مدينة طنجة، جوهرة المتوسط، إلى الهامش.

٨ - آليام آليام (١٩٧٨)

إنتاج	ربيع فيلم (أحمد المعنوني) والمركز السينمائي المغربي
سيناريو وإخراج	أحمد المعنوني (بمساعدة: مارتين شيكو)
الموسيقى	ناس الغيوان
تصوير	أحمد المعنوني
مونتاج	مارتين شيكو
المدة	٩٠ د
المقياس	١٦، ٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	سكتن دوار الطوالع بمنطقة أولاد زيان، ضواحي الدار البيضاء، وخاصة عائلتا عبدالواحد الطربي ورضوان أفندي.
الموضوع	فيلم يمزج بين الجانبين التسجيلي (الإثنوغرافي إلى حد بعيد) والروائي في تناول حياة الشاب عبدالواحد الذي لايعيش إلا على أمل الهجرة إلى الخارج.

٩ - السراب (١٩٨٠)

إنتاج	المركز السينمائي المغربي
سيناريو وإخراج	أحمد البوعناني
تصوير	عبدالله بايحيا
مونتاج	أحمد البوعناني
المدة	١٠٠ د
المقياس	٣٥ ملم، أسود وأبيض
التمثيل	محمد حبشي، محمد سعيد عفيفي، فاطمة الركراكي، مصطفى منير، محمد السلاوي.
الموضوع	في المغرب، عام ١٩٤٧، يعثر الفلاح محمد بن محمد على حزم من الدولارات وسط كيس دقيق من أكياس المعونة الأمريكية المقدمة إلى المغرب، فيقرر، صحبة زوجته الهاشمية، الذهاب إلى مدينة سلا قصد تغيير الدولارات بالعملة المحلية، لكنه يكتشف أن كل ما تخيله وفكر فيه مجرد «سراب».

١٠ - عرائس من قصب (١٩٨١)

إنتاج	شركة هرقليس للإنتاج، طنجة
ديكور وإخراج	الجيلالي فرحاتي
سيناريو وحوار	فريدة بليزيد
تصوير	عبدالكريم محمد الدرقاوي
موسيقى	زينب العلوي
المدة	٨٢ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	سعاد فرحاتي، الشعيبية العدراوي.
الموضوع	حكاية امرأة يموت زوجها ويترك لها ٣ أطفال عليها أن تعتمد على نفسها في إعالتهم. ووسط الحياة اليومية لمدينة طنجة، نكتشف صعوبة أن تواجه المرأة المغربية مصاعب الحياة في مجتمع رجالي بالمطلق.

١١ - ابن السبيل (١٩٨١)

إنتاج	نور الدين الصايل
إخراج	محمد عبدالرحمن التازي
سيناريو وحوار	نور الدين الصايل
تصوير	محمد عبدالرحمن التازي
موسيقى	عمر السيد
المدة	٨٧ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	علي حسن، نادية أطبيب..
الموضوع	يحكي الفيلم قصة سفر سائق شاحنة طيب وساذج من جنوب المغرب إلى شماله، حيث يلتقي بأشخاص وأمكنة ومصائر لايمكنه أن يظل مجرد متفرج عليها، بل تقوده، شيئا فشيئا، باتجاه الباب المسدود.

١٢ - من الواد لهيه (من الجانب الآخر للنهر) (١٩٨٢)

إنتاج	
إخراج	محمد عبازي
سيناريو وحوار	محمد عبازي
تصوير	مصطفى ستيتو
مونتاج	أحمد البوعناني وهشام دحان
المدة	٨٥ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	هشام دحان وحدوم بو عزة
الموضوع	سعيد، الطفل الأصغر لعائلة متواضعة من سلا، يرسل من طرف أخيه لإحضار «قفطان» أمه من عند خياط بالمدينة، لكن القفطان يسرق منه، وخوفا من العقاب يفر إلى مدينة الرباط التي تقع، بالنسبة لسلا، «في الجانب الآخر من النهر»، وتقطنها خالته. في الطريق يكتشف سعيد حقائق الواقع، ومن اكتشاف لآخر، إلى أن يعود مساء إلى البيت كي يواجه عواقب فراره وما حصل له.

١٣ - حلاق درب الفقراء (١٩٨٢)

إنتاج	محمد الركاب، عمر أكوري
إخراج	محمد الركاب
سيناريو وحوار	يوسف فاضل (عن مسرحية له بالاسم نفسه)
تصوير	محمد الركاب (بمساعدة مصطفى ستيتو). جائزة أحسن تصوير (قرطاج ١٩٨٢)
مونتاج	محمد الركاب
المدة	١٢٠ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	محمد الحبشي، حميد نجاح، صلاح الدين بنموسي، خديجة خمولي، وسكان درب البلدية بالدار البيضاء. جائزة أحسن ممثل (محمد الحبشي، واغادوغو ١٩٨٣)
الموضوع	قصة ميلود الحلاق وعلاقاته بالآخرين: بزوجته محجوبة التي اختطفها منه جلول، ثري الحي، وبصديقه احميدة، اللص الواقعي مع ذاته ومع العالم المحيط به، وبحمان، الذي صيرته خيانة زوجته له أضحوكة الدرب فانتقم منها شر انتقام، وبرواد المقهى المقهورين وبسكان الدرب، درب الفقراء، الحالمين. فيلم موضوعه الأساس هو انهيار القيم في عالم متحول.

١٤ - باديس (١٩٨٨)

إنتاج	ARTS ET TECHNIQUES AUDIO - VISUELS - المغرب
إخراج	محمد عبدالرحمن التازي
سيناريو وحوار	نور الدين الصايل وفريدة بليزيد
تصوير	FERNANDO RIBES
المدير الفني	فريد بلكاهية
المدة	٩٠ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	الجيلالي فرحاتي، زكية الطاهري، سعد الله عـزيز، نعيمة المشرقي، البشير السكيرج، MARIBEL VERDU
الموضوع	أحد المعلمين يطلب نقلـه إلى منطقة معزولة مطلة على الشـاطىء الشمالي للمغرب، هي عبارة عن جيب إسبـاني على التراب المغربي، وذلك كي يتمكن من حراسـة زوجته التي يشك في خيـانتها لـه، وضبط تحركـاتها. ترتبط الـزوجـة بعلاقـة صـداقة مع بنت أحـد الصيادين التي تعيش عـلاقة حب مع جندي إسباني، ووسط الحصـار الجغرافي والعرقي وحصار الرجال تحاول المرأتان الفرار والانعتاق، لكن دون نتيجة.

١٥ - باب السماء مفتوح (١٩٨٨)

إنتاج	المغرب - تونس - فرنسا
سيناريو وإخراج.	فريدة بليزيد
موسيقى	أنور إبراهيم
تصوير	جورج باركسي (فرنسا)
مهندس الصوت	فوزي ثابت (تونس)
مونتاج	مفيدة التلاتلي (تونس)
المدة	١٠٠ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	زكية الطاهري، الشعيبية العدراوي، البشير السكيرج، أحمد البوعناني.
الموضوع	تعود نادية إلى المغرب بعد مدة طويلة عاشتها بالخارج، وذلك قصد الوقوف إلى جانب سرير والدها في ساعاته الأخيرة. بعد وفاة الأب وقرار الأخ بيع المنزل العائلي، تدخل نادية دوامة من الصراعات الداخلية لاتجد لها حلا إلا مع السيدة كيرانة، التي تعيد لها إحساسها بالانتماء إلى بلدها في عمقه الحضاري، العربي - الإسلامي، عن طريق إنشاء «زاوية» دينية تعمق الانتماء إلى الثقافة الأصل والتجذر فيها.

١٦ - شاطىء الأطفال الضائعين (١٩٩١)

إنتاج	HERACLES PRODUCTION طنجة
إخراج	الجيلالي فرحاتي
سيناريو ومونتاج	الجيلالي فرحاتي
تصوير	GILBERTO AZEVEDO, JACQUES BESSE
المدة	88 د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	محمد تيمد، سعاد فرحاتي، فاطمة لوكيلي
الموضوع	تختفي أمينة عن أنظار أطفال الشاطىء، يخفيها أبوها لأنها حملت سفاحا، بانتظار أن تضع مولودها كي يقوم بنسبته إلى زوجته الثانية العاقر، كتمانا للفضيحة. لكن الأمور لا تمشي بالصورة التي يتوقعها الأب: فهناك الناس، أناس القرية الذين لاتفوتهم شاردة ولاواردة، وهناك أمينة التي ترفض النفاق والغدر والتواطؤ.

١٧ - حب في الدار البيضاء (١٩٩١)

إنتاج	عبدالقادر لقطع
سيناريو إخراج	عبدالقادر لقطع
مونتاج	عبدالقادر لقطع
تصوير	عبدالكريم محمد الدرقاوي
المدة	١٠٠ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	أحمد الناجي، منى فتو، محمد فوزي زهير
الموضوع	سلوى تلميذة بالثانوي، في الثامنة عشرة من عمرها. بعد انتحار أمها وفرار أختها الكبرى من البيت، هربًا من صرامة أبيها وتشدده، ترتبط بجليل، الذي يبلغ ٥٠ سنة من العمر، وتصبح عشيقته. إلا أن مشاكل جليل في عمله، والحصار الذي يمارسه على سلوى، كل ذلك يدفع بها إلى الارتباط بشاب في مثل سنها، نجيب، وإحساسًا من جليل بمرارة الترك والتخلي، يحاول الانتقام، لكن!!

١٨ - البحث عن زوج امرأتي (١٩٩٣)

إنتاج	ARTS ET TECHNIQUES AUDIO - VISUELS - المغرب
إخراج	محمد عبدالرحمن التازي
سيناريو	فريدة بليزيد
حوار	أحمد الطيب لعلج
تصوير	FERNANDO RIBES
موسيقى	عبدالوهاب الدكالي
المدة	٨٨ د
المقياس	٣٥ ملم، بالألوان
التمثيل	البشير السكيرج، نعيمة المشرقي، منى فتو، أمينة رشيد، محمد عفيفي، أحمد الطيب لعلج، فاطمة المرنيسي.
الموضوع	بائع مجوهرات ثري بفاس، متزوج بثلاث نساء، يعيش في طمأنينة إلى أن تتمرد عليه هدى، زوجته الشابة الثالثة، فيطلقها للمرة الثالثة، ولأنه يحبها، يحاول استرجاعها، لكنه لابد له قبل ذلك من تزويجها برجل آخر ولو لليلة واحدة كي يحل له الزواج بها من جديد، وهنا يبدأ في البحث عن زوج لامرأته.

المراجع

(١) Les Cinemas DES PAYS ARABES (Recueil préparé par L'UNESCO, sous la direction de Georges SADOUL), Centre International du Cinéma et de la Télévision, Beyrouth, Liban, 1966.

(٢) جان الكسان، «السينما في الوطن العربي»، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ١٩٨٢.

(٣) مصطفى المسناوي، «ماقبل تاريخ السينما المغربية»، صدر ضمن: «تاريخ السينما العربية الصامتة»، حلقة البحث الثانية لمهرجان القاهرة السينمائي، الاتحاد العام للفنانين العرب، القاهرة، ١٩٩٢ (الصفحات من ١٣٥ إلى ١٨٨).

(٤) Pérre BOULANGER, Le Cinéma Colonial, Seghers, Paris, 1975.

(٥) My Driss JAIDI, Le Cinéma au Maroc, al majal, Rabat, 1991.

(٦) Maurice - Robert BATAILLE et Claude Veillot, Cinémas sous le soleil, Alger, 1956.

انظر كذلك:

(٧) My Driss JAIDI, Vision(s) de la société á marocaine travers le court métrage, al majal, Rabat, 1994.

(٨) My Driss JAIDI, Cinégraphiques, al majal, Rabat, 1975.

(٩) My Driss JAIDI, Public(s) et Cinéma, al majal, 1992.

(١٠) Cinémas du Maghreb, La revue CinémAction, n 14, printemps 1981, (pp205-234).

السينما والسياسة

(الحالة المصرية)

سيد سعيد*

السياسة والسينما في مصر

مقدمة

لا بد أن الكثيرين سوف يشعرون بالانزعاج الشديد تجاه هذا العنوان، إذ قد يذكرهم بالعبارات والمصطلحات التي قد تبدو لهم قد أصبحت نمطية وجامدة مثل الالتزام والأيديولوجية والتبشير السياسي، ومجموعة من القوالب والإشارات المتكررة عن المضمون - التأثير - الوعي.. إلخ. وهي مصطلحات صارت محل ازدراء الغالبية العظمى من النقاد، وخاصة بعد تداعي المنظومة الماركسية التي كانت تتبنى هذه (المصطلحات)، وبعد ظهور اتجاه ما بعد الحداثة وعلمائها الذين انعكست أفكارهم على مثقفي العالم العربي الذين أخذت التغيرات المتلاحقة في العلوم والتكنولوجيا والثقافة بأنفاسهم، والتي اكتسحت الرؤى المعيارية والنمطية، التي كانت تعيق رؤية الحقائق في حركتها الفعلية، وفي إطار النظام الدولي الجديد والحديث عن نهاية التاريخ والأيديولوجيا، والاتجاه نحو تدويل الاقتصاد وعولمة الثقافة بمساهمة التغيرات التي طرأت على نظم وإدارة تكنولوجيا الاتصال، والتي أصبحت تشغل المجال الشفاف بين الفعل السياسي، والفعل الثقافي، حيث تؤدي عولمة الثقافة إلى استبعاد الطابع الاجتماعي للإنتاج الثقافي. ولا شك أن محاولتنا هنا لطرح هذا الموضوع هو مغامرة تحيط بها المخاطر من كل جانب فحتى أكثر المتشددين تمسكا بالربط بين السياسة والإبداع صاروا الآن يتحدثون بكبرياء، وليس عن ثقة بعد أن انهارت كل الثوابت وتداعي ما كان يظن انه حقائق ومسلمات خالدة. الأمر الذي يفرض علينا اجتهادات منهجية تجاوز الرؤى المغلقة والأحادية للنظر في العلاقة بين الإبداع والسياسة.

* مخرج وناقد سينمائي مصري، ورئيس اتحاد نقاد السينما المصريين.

وتسعى هذه الدراسة لمحاولة فهم العلاقة بين الإبداع السينمائي والسياسة، وذلك بهدف تبيان طبيعة هذه العلاقة، والوقوف على النماذج المختلفة، والجوانب المؤثرة، والكشف عن علاقة التفاعل والتبادل بينهما حتى يمكننا أن نطل منها على علاقة السينما المصرية بالسياسة.

يبدو بديهيا أن السينمائي مثله مثل الرجل العادي يواجه التأثيرات السياسية في الحياة اليومية، ويتنفسها مع الهواء المشبع بالتلوث التكنولوجي. إن هذه التأثيرات تطارده وتمنعه كلية من الهروب منها، حتى لو أراد غير ذلك، انها حتى وإن لم تكن موضوعا لوعيه فإنها بالضرورة تسهم في تشكيل عقله ووجدانه، وهذا العقل والوجدان يتحددان بدرجة كبيرة بالأطر والمحددات التي تسهم في تشكيل السياسة أو السياسات. وبهذا المعنى، يقول رولان بارت «لا تختص السياسة فقط بالممارسات، بل بالشكل الأوسع لما نسميه الفلسفة السياسية العامة التي تغذي الأخلاق اليومية، والطقوس الدنيوية أي تلك المعايير غير المكتوبة، والتي تحكم الحياة ضمن نظام سياسي».

إن المرء لا يكاد يصدق أن إبداعا ما يتحرك في فضاء أبيض شفاف طالما أن السلطة باقية تنظم حياته وممارساته، وطالما ظل البشر مختلفين في المصالح، وطالما أن العالم ليس وحدة، بل أماكن متفاضلة، وأماكن أخرى يتوقف مستقبلها الغامض على العلاقات التي تقيمها مع الأماكن الأخرى. وطالما أن هناك إحساسا بالغيرية لا يمكن اختزاله.. أي طالما لم يوجد بعد نشاط أو فاعلية تعمل في فراغ سياسي.

وغالبا ما يقود الغضب ضد الربط العشوائي بين السياسة والإبداع إلى تجاهل واحتقار هذا الارتباط بينهما، كما عبر عنه بارت، وكذا فإن الإحباط وعدم الحرص تجاه أشكال معينة من الربط السوقي بين الإبداع والسياسة، والذي قاد إلى توظيف الإبداع لخدمة أغراض سياسية أحادية الاتجاه، انتهى إلى الانصراف التام، بل وإلى ازدراء أي قراءة سياسية الأبعاد لمضمون إبداع ما، غير أنه ينبغي أن نميز منطقيا بين الاعتراف بقصور القراءة السياسية عن رؤية مجمل جوانب الإبداع باعتباره نشاطا ذي طبيعة تركيبية، والانصراف أو الرفض الأخلاقي والميكانيكي لمشروعية هذه القراءة كوجه واحد ضمن أوجه كثيرة كلها مشروعة وضرورية للعمل الإبداعي من ناحية ثانية. وبالتالي فإنه ينبغي دائما مقاومة أي نظرة أحادية للإبداع الذي هو عملية معقدة ومركبة. لكنه يجب أن نعترف في نفس الوقت انه يستحيل فهم عمل إبداعي ما دون قراءته من منظور السياسة أي أنه يجب أن نقر بعدم مصداقية أو حتى ملاءمة المطابقة بين السياسي والإبداعي ما دام كل منهما يشكل نظاما خاصا. غير أنه من الواجب أيضا أن نفكر بمناطق التماس بينهما.

إن مناطق التماس هذه تتفاوت من ناحية المدى والنوع والطبيعة بين وسائط الإبداع بقدر ما تتفاوت به هذه الوسائط ذاتها من حيث اشتقاقها من المجال الحيوي للحياة الاجتماعية، وليس ثمة جديد مطلقا في القول بأن السينما هي الوسيط الذي يخلق تلقائيا أكبر وأعمق مناطق التماس مع السياسة «حيوية وديناميكية»، ولا يحتاج الأمر لأكثر من تأمل الحقائق الخام لكل من السياسة والسينما، إذ لا يكاد يكون ثمة مهرب من الاعتراف بالخواص التالية للسينما:

١ - السينما هي مركب جمالي - اقتصادي - اتصالي، وكونها مركب يفرض طابعا مؤسسيا. ذلك أن الفيلم ليس نشاطا فرديا رغم أنه ينتسب في النهاية إلى شخص مبدع، والذي لا يستطيع إلا أن ينتزع هامش ضيق

للغاية من الإبداع الضروري الحر في مساحة تشغلها المؤسسات التي تقوم بالجمع والتركيب بين عناصر ومكونات الإنتاج السينمائي، وهذه الطبيعة المؤسسية تفرض على السينما أن يكون بقاؤها واستمرارها معتمدا على دورة رأس المال، وكذلك فهي تخضع لآليات السوق من حيث التوزيع والعرض. هذه الآليات التي يحددها ويوجهها المناخ السياسي السائد.

٢ - الطبيعة الحسية الشاملة للسينما، إذ هي وسيط مرئي يتعامل مع كافة حساسيات وحواس الإنسان، ويجمع بين التجريد والتركيب. والسينما هنا هي جزء من الحياة الطبيعية، وهي حية موازية، حيث يبدأ المشهد السينمائي كوحدة عضوية محسوسة مماثلة في توجهها لحساسيات وحواس الإنسان الطبيعية التي تعبر بها الحياة عن نفسها من خلال هذه الحواس والحساسيات.

٣ - الطبيعة الاجتماعية الغالبة للمشاهدة: فالتواصل الفيلمي يتمثل تقليديا في مشاهدة جماعية للعرض السينمائي في الظلام، حيث ينطلق الضوء الوحيد من الشاشة.. أي من جهاز العرض. وهو يوحد الجمهور المبعثر، والذي لا تربطه رابطة سوى مشاهدة هذا العرض، وتدمجهم في تجربة واحدة، وقد تستخدم هذه الخاصية في تكبيل العقول، وتكون أداة للقمع النفسي والأيديولوجي.

٤ - السينما باعتبارها أداة للاتصال والتواصل الجماهيري والجمعي، بالإضافة إلى قدرتها الهائلة على المزامنة مع الأحداث، والقدرة على التسجيل والتوثيق والإقناع، بحيث تظل الرسالة المتضمنة في الفيلم قابلة لاستدعاء ذكريات هذه الأحداث في مخيلة الجمهور، ومن ثم فهي من أكثر الفنون تعرضا للمواجهة مع أجهزة الرقابة، والتي هي جزء من المؤسسة السياسية، فالسينما هي المجال الذي يتعرض لأقصى ضغط كي يمتثل تماما لبرنامج الطبقة الحاكمة وسياستها.

٥ - السينما من أكثر الفنون اقترابا من الفن الشعبي، وتستطيع أن تخاطب حتى أكثر الجماهير أمية، وهي البديل التكنولوجي لكافة أشكال الفرجة الشعبية، وقد ظهرت السينما في بدايتها باعتبارها فنا شعبيا، احتقرته الخاصة التي اعتبرته أداة لتسلية الرعاع، وعندما أدركت القوى السياسية هذه الحقيقة، حاولت أن تستخدمه لنشر أيديولوجيتها من خلال الاستناد على الميول النفسية، والأحكام الأخلاقية القائمة لدى الطبقات الشعبية، ودمجها في هيكل أيديولوجي متكامل، يتمتع مع ذلك بدرجة من الشعبية.

٦ - الموضوع الفيلمي: فحتى أكثر مدارس الفن السينمائي تجريدا... لامجال لإنكار أهمية الجانب الموضوعي. فبحكم الطابع الحي للكاميرا، والإبداع الفيلمي فإنه يحتوي بالضرورة على موضوع حتى ولو كان هذا الموضوع قد تكون لا بفضل رسالة مقصودة من جانب المبدع، وإنما من جانب الجمهور نفسه، وطالما ظلت السينما تختار موضوعات لها فإنها ستظل فعل اختيار مستمر، وكل اختيار هو صدور عن موقع، ومن النادر أن يكون هناك موقع في النشاط الإنساني دون أن يكون موقفا أيديولوجيا أو صادراً عن تكوين أيديولوجي.

٧ - الطابع الاجتماعي للإبداع السينمائي نفسه، حيث ينخرط مبدعون وفنيون متعددو التخصصات في هيكل اجتماعي مميز يستجيب لبعض متطلبات تكوين أي جماعة إنتاج بما في ذلك نظام معين للسلطة والأمر، ونظام آخر للتأثير العكسي من القاعدة للقمة، ومن خلال ديناميات الإنتاج السينمائي كإبداع جمالي

- فني تتشرب كافة مؤثرات المجتمع والسلطة سواء كانت مباشرة وذات طابع سياسي حر أو كانت شكلية متينة الصلة بالسياسة.

٨ - تقاليد المشاهدة: إذ غالبا ما يتمكن المشاهدون من التفاعل إيجابيا مع الإبداع، بحيث يمكن إسقاط تصوراتهم وتحيزاتهم وأشواقهم على المادة المعروضة على حواسهم وعقولهم، غالبا ما تنتظم هذه المشاهدة في تقاليد مستقرة نسبيا أي توقعات وإسقاطات وطرق في التداخل مع أو ضد المادة الإبداعية الموضوعية للفيلم على درجة ما من التبلور والاستقرار.

هذه الخواص والاعتبارات كلها تجعل مساحة التماس بين السينما والسياسة واسعة، وعميقة للغاية، وحافلة بعوامل التحريك والدينامية.

ومنذ ظهور الأفلام الأولى في العالم أدرك المبدعون السينمائيون هذه الخواص، وأهمية الموضوعات السياسية، والأحداث السياسية كموضوعات للسينما ولجلب المشاهدين ولبناء الوعي السياسي، وبالتالي للتأثير في الأوضاع السياسية، وربما كان ميليس الذي صور عام١٨٩٦ مشاهد من الحرب الإسبانية - الأمريكية، ثم قضية دريفوس التي هزت الرأي العام عام١٨٩٩ أول من صور أحداث سينمائية للسينما بينما يمكن اعتبار فيلم التعصب لجريفث ١٩١٨ أول فيلم روائي طويل يتميز بموقفه السياسي الواضح.. مرورا بعد ذلك بإيزنشتين خاصة في فيلمه الكبير المدرعة بوتكمين عام١٩٢٧، بينما تميزت أعمال شارلي شابلن في أغلبها بحس سياسي راق خاصة في فيلمه الديكتاتور ثم بدأت الأفلام السياسية تغزو شاشات العالم.. وتوالت أسماء المخرجين لمعوا في مجال الفيلم السياسي من أمثال: بونتكرفو، ومخرجي مدرسة نيويورك التي طرحت الفيلم السياسي طرحا أساسيا ومباشرا خاصة أعمال إمليو انطونيو، وإلى جانبها أفلام جوريس الفتى وبو ودرج السويدي، وبشكل مواز تماما تسير السينما نوفو البرازيلية ومدرسة أمريكا اللاتينية، خاصة أعمال كلود روشار فرناندو سولانس واكتافيو خينتو، وتميز آلان رينيه بأفلامه السياسية، وكوستا جافراس وفرانشيشكو روزي، بينما كانت السياسة أبعد العناصر الرئيسية في أفلام فلليني وفيسكونتي الذين ولدوا في رحم السينما الإيطالية ذات الطابع السياسي، ولا يمكن حصر المبدعين الكبار في هذا المجال، والذين أسهموا إسهامات هامة في مجال الفيلم السياسي بينما انتبه رجال السياسة لأهمية السينما كأداة سياسية فشرعوا في استخدام الأفلام في مجالات الصراعات الطبقية والأيديولوجية.

ومنذ فيلم التعصب، وهو أول فيلم يحدث قلاقل واضطرابات في المدن الأمريكية التي عرض فيها، وحتى فيلم قائمة شندلر لم يعد ممكنا استبعاد دور السينما في السياسة، والتي أصبحت مصدر إزعاج للسلطات التي تفننت في اختراع أساليب الرقابة، وتوسيع مجالها على الصورة بعد أن كانت تقتصر على النص. إن السينما أصبحت مثار عجب وقلق في نفس الوقت، أنها أصبحت قادرة على هدم النظريات والتطورات التي قام بتشييدها أجيال من رجال السلطة والحكم والمفكرين والزعماء. وليس بمبالغة الإشارة إلى السينما الهوليودية كمصنع للأحلام في إنهاء الأنظمة الاشتراكية في روسيا ودول أوروبا الشرقية بأكثر مما فعلته أجهزة المخابرات. ولقد أرغم الانتشار الكبير للسينما، والمكانة التي أصبحت لها في

الوضع المعاصر كل العلوم الإنسانية بعد تجاهل طويل - كل من منظوره الخاص - على جعلها أحد موضوعات درسها.

ورغم هذا التاريخ الطويل في العلاقة بين السينما والسياسة إلا أن مصطلح الفيلم السياسي لم يظهر إلا بعد عرض فيلم «زد» الكوستاجافراس والجماهيرية الواسعة التي حظي بها. وقد أثار هذا المصطلح منذ ظهوره ١٩٧٢ في ساحة النقد مناقشات مطولة بين النقاد والمهتمين بالسينما، والسياسة حول مفهوم الفيلم السياسي فقد رفض عدد كبير من النقاد هذا المصطلح باعتبار أن كل الأفلام ذات بعد سياسي لأنها ناتج ثقافي اقتصادي، وكل عمل وإنتاج ثقافي لا بد له في آخر التحليل من مضمون وهدف سياسي حتى وإن لم يدركه أصحابه، ومن ثم فإن الفيلم يخضع لشروط الواقع السياسي، وتنعكس فيه بشكل أو آخر الأوضاع السياسية السائدة، كما أنه يعبر عن وجهة نظر سياسية حتى لو كان يدير ظهره للسياسة.

ومن ناحية أخرى فإن أي فيلم سيكون له تأثير سياسي على المشاهد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة أي التأثير في وعيه تجاه العالم الذي يعيشه، ويؤثر تراكميا على موقفه العام.

بينما كان أصحاب المصطلح والمتحمسون له يرون أن الفيلم السياسي نوعية فيلمية مثله مثل الأفلام البوليسية والتاريخية والعاطفية...إلخ، ويرون أن الفيلم السياسي هو الفيلم الذي يتناول مادة سياسية محددة، ويهدف إلى تسييس المشاهد من وجهة نظر مبدعي الفيلم.

والواقع أننا لسنا إزاء مقاربتين متنافرتين بحيث يؤدي اختيار إحداهما إلى نفي الأخرى مما يعوق أي فاعلية. ذلك أن العلاقة بين السياسة والإبداع السينمائي أكثر تعقيدا في طبيعتها وخصائصها من أن تختزل فهل يمكن الإمساك بخصائص وطبيعة هذه العلاقة بالضبط وتصويرها؟ هذا هو ما سوف نعرض له في هذا البحث:

أولا: من الناحية النظرية والمنهجية.

ثانيا: بالتطبيق على حالة السينما المصرية.

أولا: العلاقة الغامضة بين السينما والسياسة

«اعتبارات ومستويات الفهم»

إننا نتحدث إذن عن وسيط تتعدد فيه القنوات التي تتسرب من خلالها معطيات اجتماعية وثقافية وسياسية / ايديولوجية بدرجات متفاوتة من القوة والوعي بهذه المعطيات، فالسينما هي نشاط نوعي يتم عبر تقنية آلة قادرة على إنتاج الواقع بموضوعية، وهي في نفس الوقت نشاط موجه في الاتجاه المحدد والمرغوب من جانب المبدع الفرد «المخرج»، والمبدع الجماعي «كل طاقم الإنتاج الفني» وهو ما يفترض طريقة محددة في إدخال عناصر الواقع إلى الكاميرا، وبالتالي تكوين فكري وحس مسبق ومعبأ بالخواطر والانفعالات الفردية والجماعية، ووعي مسكون بتحيزات وأشواق غالبا ما تكون غامضة، وعلى نحو يسمح بإعادة جمع عناصر هذا كله في إطار فكري على قدر أو آخر من الانسجام.

ونعني بجمع عناصر كل هـذا النشاط الإشارة أيضـا للطابع التركيبي والاصطنـاعي في الإنتاج الفيلمي، وهـو الأمر الـذي يسمح دون أن يكون ذلك بـالضرورة حتميا بتضمين رسـالة، والتـلاعب بشروط توصيلهـا للمشـاهد عن طـريق التـوليف والاختـزال والتجاوز، وتكييف ظـروف المكـان والمنـاورة في المسافـة بين زمن الموضوع وزمن المشاهدة.. إلخ .إن هذا التركيب هو بالذات ما يميز السينما كفن.

وقد درس الألماني كراكور في كتـابه من كاليجاري حتى هتلر هذه الخاصية وبحث بـدقة الطريقة التي يتم بها التحكم في الصورة، وذلك بتكـوينها على نحو خاص أو قمعهـا وتغيير فحواها ومعناهـا دون أن يمسها، وهذا ما يسمى باللغة الأيديولوجية للسينما.

وحيث إن ذلك كله كامن بالضرورة في ذاتية العملية السينمائية كعمليـة إبداعية. فإنه يمكن تعريف هذه العملية كنشـاط إبداعي ينطلق مـن نظام ثقافي مـا يعمل من خـلال وسائط وأدوات سينمائية تقبل التطـويع التكنـولوجي والجمالي لتحقيق غـرض ما (جمالي - تعبيري - تـوثيقي) آخـذا في الاعتبار على نحـو غريـزي أو مكتسب عملية المشاهدة وخصائصها النفسية والثقافية والاجتماعية.

ومع ذلك فإن الكشف عن طبيعـة العلاقـة بين الاجتماعي/ السياسي والجمالي في الإنتـاج الفيلمي يفرض الاعتراف مقدما بأنها متوترة بالضرورة أي ليست منسجمة أو متماسكة في كل لا ينقسم أو لا ينقطع تدفقه.

فالإبداع هو بحكم التعريف طاقة تنتج عن حساسيات وقدرات خلاقة لابد أن تتأمل ذاتها أولا وقبل كل شيء. أي لا بـد أن تخضع لقوانينهـا الخاصـة. ومن ذلك أنها تنزع للتـوحـد مع ما هـو إنسـاني بالتحـرر من معطيـات الزمـان والمكان، والتي هي مع مـا هو مسيس الصلـة بالملحمـة الإنسانيـة باعتبـارها كـذلك أي باعتبارها قـدرا مشتركا بين كل إنسان بغض النظر عن الطبقة الاجتماعية، والمكانة الـوظيفية، بل والثقافة. غير أن هذا الإبداع هو في نفس الوقت نسيج حي، أي كائن مستقل، يولد ليعيش مساره المميز بالإرتباط مع نظام ثقافي وقـواعد أخلاقية وأساليب حيـاة ورؤى وأحلام وأوهام ورسائل أخـرى مضادة.. إن هذا النسيج يمثل مقطوعا عرضيا للحياة الاجتماعية بما في ذلك الجوانـب السياسية لتلك الحياة.. إنه يقتحمنا ليقيم معنا علاقة خاصة، بـاعتبارنا مخاطبين به.. وهو ما يحتم علينا التساؤل عن مصـدره وموارده والمنظور الذي تكون عبره.

إننا لا نستطيـع أن نتعرف بـدقة على مصـادر نسيج الإبداع ومـوارده ومنظوره، وبـالتالي أن نعين مكـانه بالنسبة لنا دون أن نميز بين ثلاثة مستويـات مختلفة إلى حد كبير من حيث الاعتبارات الفاعلة في تعيين علاقة الإبداع السينمائي بنا كبشر، ولـو استعرنا لغة السينما فإننا نميز هـذه المستويات الثلاثة كـدرجات مختلفة من مستويات عمـق مجال العلاقة (Depth of Field) ، وسوف نسمي هذه المستويات بصـورة تقريبية للغاية: الثقافي والاجتماعي والسياسي.

١ - المستوى الثقافي

العلاقة بين السينما والسياسة عند هذا المستوى غير مباشرة إذ ان كليهما يغترف من الثقافة كمصدر مشترك للسياسة والممارسة الجمالية. فالثقافة كامنة في السينما باعتبارها اللاوعي (sub-consciousness) وكامنـة في السياسة باعتبارها مناط الإحالة والمرجعية.

إننا نعني بالثقافة هنا مدلولا شاملا يحكم أو يقيم رؤى العالم (Vision dumond) غير أننا نستطيع أن نميز رؤى للعالم فيها ثلاثة حقول رئيسية.

أ - حقل إنتاج المعنى والدلالة

وهو ما يرتبط على نحو عميق للغاية بالقيم الثقافية في مجتمع ما، والقادرة على أن تفرض فاعليتها، على الرغم من تقلبات الشؤون السياسية والاجتماعية، وربما الاقتصادية، والبروز في أكثر من عصر تاريخي. إن الدين واللغة والأعراف والتقاليد الشعبية علامات مهمة في هذا الحقل، أو هي أركانه الأساسية. ولا شك أن هذا الحقل يقبل إعادة الحرث لتقليب التربة، وإعادة جلو قيم ودلالات ومعتقدات مطمورة بتأثير عوامل شتى من بينها خصوصية التجربة الحضارية والاجتماعية في كل عصر، وأنماط السيطرة والهيمنة والقمع في قالب اجتماعي ما. من هذا المنظور الأخير فالسياسة حتى بالمعنى المباشر هي التي قامت تاريخيا بترتيب الثقافة، ولكن حيث إن هذا الترتيب يكتسب بعد ذلك صلابة، ونفاذا عبر العصور فإن السياسة الكامنة وراء الترتيبات الثقافية هي سياسة ميتة على النحو الذي يسمي فيه ماركس رأس المال بأنه عمل ميت.. إن الثقافة بهذا المعنى هي الرأسمال المعنوي للمجتمع، وحدود نفاذية رأس المال المعنوي ذاك هو الذي يعين تخوم هذا المجتمع، ونطاقه التشريعي... أي الحضارة.

ب - ثقافة المعاش

وهي أكثر نواحي الثقافة اتصالا بالحياة بالمعنى الحسي للكلمة. وكثيرا ما تعرف الثقافة بهذا الجانب، وذلك باعتبارها أساليب حياة أي هي الثقافة بالمعنى الانثروبولوجي المباشر، والذي أثار اهتمام الانثروبولوجيين، وترتبط ثقافة المعاش بإنتاج المعاني والدلالات بأكثر من طريقة فيما يتصل بنواحي الإبداع المختلفة وخاصة السينما.

أن الترفيه وإزجاء وقت الفراغ ربما يكون الأصل في إنتاج الفنون، وبالتالي يعد التوجه نحو المتعة المشروعة Leisure هو أحد أركان الثقافة، وبالتأكيد المركز الذي يهمنا في هذا الجانب من علاقة السياسي بالثقافي في ظروف مختلفة. ويتسم الواقع العالمي الراهن بأن هذه الظروف تحتوي على فوارق كبيرة في مستويات الأداء والرفاهية، وبعلاقات قوة وسيطرة بين تكوينات عالمية مختلفة، وهو ما يثير لدينا - في العالم الثالث - مسألة التخلف باعتباره مستوى منخفض من الأداء في مجالات الظروف المادية للمعاش وعلاقة خضوع، وتقع السينما في قلب ذلك كله بوصفها إبداعا في نفس الوقت بقدر وصفها كإنتاج تكنولوجي اقتصادي معقد ينطوي على ثقافة خاصة بأساليب المعاش.

السينما هي أكثر التصاقا بهذا الجانب أي بثقافة المعاش أكثر من أي حقل آخر للممارسة الثقافية لأن المعطيات المباشرة للصورة مهما كانت اصطناعية هي مفردات لأسلوب الحياة أي لثقافة المعاش هذه، وبهذا المعنى تكتسب تأثيرا مضاعفا عند الانتقال إلى مخاطبة ثقافة أو حضارة أخرى. إن مجرد عرض أساليب الحياة الأمريكية كان له تأثير طاغ.. سلبا وإيجابا على كافة الحضارات والثقافات الأخرى، وقد تكون أحد الأسئلة الجوهرية، والتي تستحق بحثا أعمق هي ما إذا كانت قدرة السينما على مخاطبة ثقافات أخرى غير تلك التي تنتج في ظلها يحفز الناس على التقدم أم يخضعهم لرغبة عمياء في التقليد

أي إذا ما كان الدور القمعي الناشيء تلقائيا عن الاقتراح الضمني في السينما لأسلوب حياة معين على جمهور غريب عن هذا الأسلوب، وربما غير قادر على التمتع بما يتيحه من متع أصلا متماشيا أو متناقضا مع ما قد يحفزه من تحرر قد ينشأ عن الرغبة التلقائية في التخارج عن النظام الثقافي الذي يستوعب الجمهور المشاهد.

ويصلح هذا السؤال للطرح حتى داخل الثقافة نفسها بالنظر إلى أن الفوارق الطبقية المذهلة أحيانا قد تقسم المجتمع الثقافي نفسه إلى أساليب حياة غاية في التباين.

ج - ثقافة العلاقات الاجتماعية

وهذا الجانب من الثقافة يكمل ثقافة المعاش، ولكن في الميدان الخاص بالقانون والقيم الاجتماعية والسياسية تحديدا أي مدى المشروعية التي تمنحها ثقافة معينة لدرجات عدم المساواة في الثروة والسلطة في علاقة الرجل بالمرأة والريف بالمدينة وداخل العائلة وفي علاقات الطبقات والفئات الاجتماعية، والتي قد تتجسد في أشكال غاية في التنوع بدءا من نظام الطوائف الجامدة Rigid ، والعنصرية المقيتة حتى علاقات المكانات المؤسسة على الإنجاز فقط.

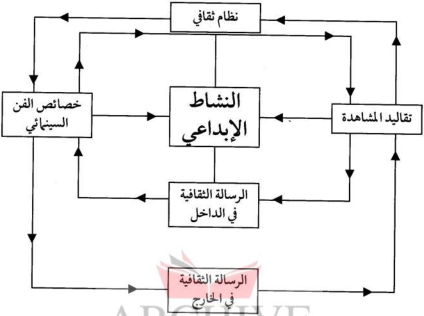
الثقافة في هذا الحقل للممارسة قد تكون موضوعا للسينما، وميدان رسالتها، ولكنها بمعنى أوسع نطاقا هي كل المعتقدات الخاصة بالمجتمع والفرد وعلاقاته، والتي قد تتسرب تلقائيا باعتبارها أمورا مسلم بها في الحالات التي لا تكون فيها هذه العلاقات موضوعا لرسالة نقدية للفيلم.

وفي إطار هذا الحقل هناك قطاع محدد وهو ما نسميه بالثقافة السياسية أي القيم والمعتقدات ذات الصلة المباشرة بتنظيم علاقات السيطرة وعدم تكافؤ القوة Power disparity - Power relation وتنظيم إدارة السلطة السياسية وعلاقاتها بالمجتمع المدني والسياسي.

وهنا أيضا يصدق القول السابق بأنه لم تكن هذه الثقافة موضوعا للرسالة الفيلمية دفاعا أو هجوما فإنها دائما تتسرب كأمر مسلم به وتلفت هذه الحقيقة الانتباه لكون الثقافة السياسية الكامنة في الإبداع السينمائي والإنتاج السينمائي بشكل عام قابلة للانتقال، ومخاطبة شعوب أخرى لا صلة لها بهذه الثقافة، وهو ما شكل معضلة للباحثين عن نموذج حضاري أو نموذج سياسي خاص يرضي التطلعات السياسية لأمة محددة. وتفتح تلك الحقيقة أيضا الباب للتساؤل حول ما إذا كان من الممكن أن تصبح السينما على نحو مقصود أو غير مقصود، أداة للصراع الثقافي في التكوين الراهن، أو المقبل للنظام العالمي، كما هي بالفعل داخل كل مجتمع على حدة.

فإذا أخذنا مجموع تأثيرات النظام الثقافي على المنتج السينمائي يجب أن نميز بدقة مضمونه - أي رسالته - الثقافي بالنسبة لنفس النظام الثقافي من ناحية وخارج هذا النظام من ناحية أخرى وفي الحالتين تنتج الرسالة الثقافية أثرا سياسيا متوترا، ولكن التوتر السياسي الذي يحدثه المنتج الفيلمي خارج نظامه الثقافي أكبر بكثير - دون أدنى شك - مما يحدثه هذا الفيلم داخل نفس النظام الثقافي الذي أنتجه.

ويمكننا تصوير هذه التأثيرات المركبة في الشكل التالي:



٢ - المستوى الاجتماعي

العلاقة بين السينما والسياسة عند هذا المستوى تظل أيضا غير مباشرة، إذ ان كليهما يشتق بعض عناصره من الحالة المحددة للمجتمع، ولكن هذه العلاقة تقع في منتصف المسافة بين المباشر وغير المباشر: أي أنها تكشف عن وعي بالأطروحات والوظائف والظواهر الاجتماعية في حقبة أو مرحلة تاريخية محددة، كما هي ظاهرة في «حقل التوتر الاجتماعي» ويشكل هذا الحقل مصدر التغير المباشر في السياسة العامة، وفي التكوين السياسي للمجتمع، وهي تشكل في نفس الوقت القاعدة الحقيقية للتوظيف السياسي والأيديولوجي للسينما بالنسبة لطائفة كبيرة من القضايا المتنازع على دلالتها، والقيمة الكامنة فيها وصيرورتها بشكل عام في أي مجتمع، والتي قد لا تكون القضايا السياسية باعتبارها كذلك سوى نذرا يسيرا من جدولها الممتد. إن كل تجربة فيلمية هي على هذا المستوى تجربة اجتماعية.. أي تجربة تشير إلى التوترات الكامنة في نظام اجتماعي، وذلك حتى لو كانت هذه خاصة بفرد بعينه، وحتى لو غابت صورة المجتمع، أو النظام الاجتماعي كله عن الرؤية الفيلمية.. إننا نستطيع استنباط وتكوين صورة المجتمع الذي تشير إليه هذه التجربة، وبهذا المعنى فإن كل تجربة فيلمية إنما تقترح سياسة Policy قد تكون تبريرا كاملا للنظام الاجتماعي القائم، وقد تكون دعوة للثورة عامة. وكذا قد تجمع بين ظلال التبرير والثورة. فحتى الأفلام التاريخية، والتي تنتمي موضوعاتها إلى مجتمعات غابرة لا تخلو من انعكاسات قوية على تبرير أو تفسير الذاكرة التاريخية انطلاقا من معارف ومعارك لحظة محددة من التاريخ الاجتماعي لجماعة معينة من الناس سواء كانت قرية أو مدينة أو مجتمع أو وطن أو

منطقة حضارية/ ثقافية أو العالم بأسره، وهذه المراجعة أو التفسير يحتوي إذن على وجهة نظر هي ذاتها تعبير عن توجه راهن حيال القضايا الاجتماعية الكبرى.

إننا نستطيع إذن أن نميز حقل التوتر الاجتماعي من خلال بعدين رئيسيين: الأول هو الموضوع بالمعنى الواسع جدا للكلمة، فطالما إننا نتحدث عن فعل توتر فإننا نفترض بالطبع أن بعدي الزمان والمكان كامنان في التجربة الفيلمية حتى لو كان الفيلم تجريديا.. ولكن الأمر الأهم هو أننا نتحدث عن تصدعات اجتماعية تظهر جلية في الانتقال من مرحلة ما من التطور الاجتماعي إلى مرحلة أخرى، ولنلاحظ أن التغير هو الأمر الذي سحر لب السينمائيين مثلهم مثل علماء الاجتماع. وأول مايظهر به التغير هو طبيعة ومضمون الأجندة الاجتماعية، أي قائمة القضايا التي يطرحها جيل معين على نفسه انطلاقا من ضرورة مناقشتها لكونها تفرض نفسها بقوة بالغة في الواقع المادي.

إننا نستطيع بسهولة شديدة أن ننظر إلى السينما باعتبارها أعظم مؤرخ اجتماعي في القرن العشرين، لأن كل جيل كان يتميز بالانشغال بطائفة محددة من القضايا استقطبت أعظم اهتمام المفكرين والمبدعين سواء على المستوى العالمي، أو على مستوى أوطان وبلاد بعينها.

إن التقسيم الشائع للموضوعات الفيلمية مثل الأفلام العاطفية أو أفلام الجريمة والإثارة، أفلام الطبيعة، أفلام المغامرات، الأفلام العلمية.. إلخ ليس موضعا لمنازعتنا.. غير أنه من وجهة نظر موضوعنا في هذه الورقة نشعر أنه ينبغي إقامة التمييز على أساس التجربة الاجتماعية المتضمنة في الفيلم، هذه التجربة تتناول إما علاقات رأسية vertical أو علاقات أفقية.. ونعني بالعلاقات الرأسية تلك القائمة بين جماعات أو أفراد تقسمهم مواقفهم المختلفة من عملية الإنتاج والتمتع بالثروة والسلطة والمكانة والمعرفة والتكوين النفسي: في نظام اجتماعي اقتصادي ما. أما العلاقات الأفقية فيه تلك التي تتناول تجارب ذاتية أو إنسانية لفرد أو جماعة من نفس الموقع الاجتماعي (أي الثروة والسلطة والمكانة.. إلخ).

إن الموضوعات الأولى فقط هي التي تكشف بوضوح عن أثر العوامل السياسية والنظام السياسي، على حين أن الموضوعات الثانية قد تحتاج لتحليل عميق الغور حتى يمكن التوصل لأبعادها وجوانبها السياسية. وغالبا ما يتطلب ذلك إهمال التجربة الفيلمية ذاتها لصالح ما يستنبطه الناقد أو المشاهد الذكي من دلالات. ذلك لأن القيمة الأساسية لهذا النوع الأخير من التجارب الفيلمية هي قيمة إنسانية عامة.

ويتعين علينا من ناحية أخرى أن نستكشف الرؤية الفيلمية التي تظهر من أسلوب معين في معالجة التجربة الاجتماعية. وهذه الرؤية هي إبداعية وتقنية، وأيديولوجية (أو قيمية) في آن واحد، وعلى حين تتباين أنماط وتراتب ومضمون القيمة التي تحملها المعالجة الفيلمية أو تبررها وتدافع عنها، فقد يكفي تماما - في سياق هذه الورقة - أن نميز بين الرؤى النقدية وتلك التبريرية، فالرؤى النقدية تراجع التجربة انطلاقا من قيمة تقدمية وإنسانية وثورية وإصلاحية، في كل الأحوال فإن هذه الرؤية تكشف عن احتجاج على واقع اجتماعي معين، وعن الرغبة في تغييره، وتدفع أساليب المعالجة هنا إلى إقناعنا بالضرورة الفورية لهذا التغيير، وعلى النقيض فإن الرؤية التبريرية تقبل صراحة أو على نحو مستتر بالواقع الاجتماعي، أو التجربة الموضوعية التي يعايشها الفيلم، وقد تنطوي على تبرير محدد لهذا الواقع بما يدفعنا إلى الاقتناع لا فقط بإبقائه على ما هو

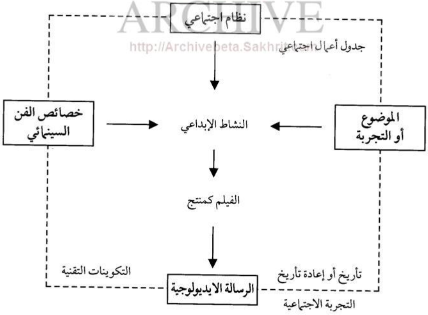
عليه، أو إصلاحه إصلاحا طفيفا، وإنما أيضا الأسباب التي تجعل ذلك أمرا منطقيا وطبيعيا، بما في ذلك قولبة صورتنا عن طوائف الناس والجماعات في توصيفات ثابتة وجامدة.

إن هذا التمييز يسمح لنا بتصنيف المعالجات الفيلمية إلى أربعة أقسام كالتالي:

- معالجات نقدية لعلاقات طبقية أو علاقات السيطرة، وعدم المساواة عموما.
- معالجات تبريرية لعلاقات طبقية أو علاقات السيطرة، وعدم المساواة.
- معالجات نقدية لعلاقات اجتماعية لا تمييزية.
- معالجات تبريرية لعلاقات اجتماعية لا تمييزية.

إن النوع الأول من المعالجات يظهر كجنس تعبيري قريب الشبه جدا بالفيلم السياسي دون أن يكون بالضرورة كذلك.. إلا إذا كان الموضوع سياسيا في جوهره. على حين أن النوع الثاني هو أيضا قريب من الفيلم السياسي، وينبغي التعامل معه باعتباره كذلك، على الرغم من أن المبدعين الذين انتجوه غالبا ما يرغبون في نفي الطابع السياسي عنه نفيا تاما لأن إحدى حججهم الرئيسية هي الدفاع عن نوع العلاقات والممارسات الاجتماعية موضوع التجربة كأمور طبيعية.

ويمكننا تصوير علاقة الفيلم بموضوعه ورسالته في الشكل التالي:



وينبغي أن يكون مفهوما في هذا الإطار أن جميع الأفلام إنما تحمل تجربة اجتماعية ووجهة نظر محددة حيال القيم المتضمنة في هذه التجربة، كما ينبغي أن يفهم كذلك أن كل تجربة اجتماعية كما هي منعكسة في المعالجة الفيلمية تتلاعب بالضرورة بعناصر معينة في النظام الثقافي مما يجعل كل فيلم اجتماعي دعوة ثقافية بالضرورة، فحتى لو كان الفيلم عاطفيا أو طبيعيا فهو يحمل ثقافة محددة حيال مسائل مثل تحرير الحب أو الدعوة لإعادة تسكينه في قوالب معينة، أو رفض هذا الحق في الحب أصلا. كما أننا نستطيع أن نصنف أفلام الطبيعة تبعا لموقفها من علاقة الإنسان بالطبيعة أو القيمة المتضمنة في هذه العلاقة، وهكذا.

٣ - المستوى السياسي

نستطيع أن نتحدث عن فيلم سياسي بالمعنى الضيق لهذا المصطلح عندما يكون موضوعه سياسيا بشكل رئيسي: أي عندما يتناول الفيلم علاقات السيطرة السياسية: أي العلاقات الرئيسية التي تدور حول سلطة الحكم في مجتمع ما، وليست تلك التي تشكل خلفية عامة لهذه العلاقات.

إننا نستطيع أن نفهم الفيلم السياسي بهذا المعنى فقط في إطار حقل التوتر - الصراع السياسي في مجتمع محدد على ضوء معطيات الزمان والمكان، ويتغير تكوين هذا الحقل وفقا لمستوى التطور السياسي للمجتمع وطبيعة نظام الحكم السائد فيه، وكذلك الطائفة المحددة من القضايا في مرحلة معينة، فطائفة القضايا السياسية في مجتمع حقق الديمقراطية من حيث البناء الدستوري، ومستوى التطور السياسي، وموازين القوى والخصائص العامة للهيكل القانوني تختلف عن تلك التي تشغل بال مجتمع محروم أصلا من دستور ديمقراطي وتقاليد ديمقراطية، وبالتالي فقضية مثل الديمقراطية السياسية قد تصلح عنوانا واحدا لتجربة نضالية من أجل ديمقراطية متحررة من التلاعب الفعلي، ولتجربة نضالية أخرى تستهدف الحصول على دستور ديمقراطي. وحكومة منتخبة انتخابا ديمقراطيا، ولكن هذا العنوان الواحد لن يعني الكثير بالنسبة لنا لأن مضمون التجربة السياسية في الحالتين يختلف بالضرورة.

لقد صك مصطلح الفيلم السياسي بعد عرض فيلم Z لكوستا جافراس في بداية السبعينيات. وكان هذا الفيلم يتحدث عن تجربة نضال ديمقراطي في مجتمع محكوم بعصابة قامت بانقلاب عسكري في اليونان، وحكمت البلاد حكما حديديا من خلال أشكال مختلفة من الإرهاب والرعب، بما في ذلك تشكيل منظمات اغتيال سرية، وكان الفيلم إذن يفضح واحدة من تقنيات السيطرة في مجتمع يحكمه عسكريون، وفي بلد محدد وظروف محددة لا يمكن فهم الفيلم دون استيعابها. إن الأكثرية الساحقة من الأفلام التي توصف صراحة بأنها سياسية تتسم بالطابع، أو الموقف الاجتماعي الذي يفضح ممارسات الحكم، أو قوى سياسية، وممارسات سياسية بعينها، أو تؤرخ وتوثق أو تدعو لموقف سياسي إصلاحي أو تقدمي، وهنا قد يثور السؤال حول ما إذا كانت الأفلام التي تبرر ممارسات الحكم أو قوى سياسية، وممارسات سياسية بعينها تعد سياسية؟

في أغلب الأحوال لا يبرز منتجو هذا الفيلم منتجهم باعتباره سياسيا، ولكنه في رأيي يظل كذلك طالما أن موضوعه سياسي، فعلى سبيل المثال: ثمة عشرات من أفلام الكاوبوي، أو أفلام الغرب الأمريكي أفلام سياسية طالما أنها تقبل ضمنا حق غزو أراضي الهنود في شمال أمريكا، هذا على حين أن الأفلام التي تعترض على ذلك هي فقط الذي يشاع عنها أنها أفلام سياسية.

فالسينما - بهذه النظرة - التي تنظر للموقف التبريري كمؤهل للفيلم باعتباره سياسيا مثله بالضبط مثل الموقف الإصلاحي أو الثوري. أو النقدي عموما طالما أن موضوعه يدور حول السلطة السياسية (ولو بوسائل عسكرية) تعد حقلا للصراع السياسي وامتداد له في مجال خاص وهو المجال الفني السينمائي.

إن هذه المعالجة لا تكتمل إلا بالتأكيد على ثلاث ملاحظات جوهرية.

الملاحظة الأولى: هو اننا نفترض أن الفيلم يوظف رؤية جمالية وإمكانيات فنية ودرامية بحد أدنى من الرقي والتطور حتى يستحق الفيلم أن يعامل كفن جاد بحيث نستطيع أن نسميه فيلما سياسيا، وغير ذلك أي دون التمتع بحد أدنى من المستوى الجمالي والفني، فإن الفيلم قد لا يصنف كذلك إنما ينظر إليه باعتباره عملا من أعمال الدعاية أي مجرد فصيل من فصائل أفلام الإعلانات.

الملاحظة الثانية: إن التقسيمات التي افترضناها، والتي ميزنا من خلالها ضمنا بين فيلم اجتماعي أو ثقافي له أبعاد سياسية أو من الفيلم السياسي هي تقسيمات اصطناعية قد لا تعبر عن الواقع الذي تتداخل فيه اعتبارات شتى.. وبالتالي فإن الاعتبارات الكمية لابد أن تدخل في الموضوع لوصف فيلم ما بأنه سياسي. أي لابد أن تصل كمية المعالجة السياسية حيزا معينا غالبا في الموضوع لكي يستحق الفيلم عن جدارة هذه التسمية، كما أنه لابد أيضا من إعمال الحساسيات النقدية التي قد تكيف فيلما ما باعتباره سياسي بأعمال مؤثرات أخرى وعلى سبيل المثال. قد يؤدي فيلم لا صلة له بالسياسة من حيث الموضوع إلى اضطرابات سياسية أو قد يسبب صدمة سياسية للحكمة أو المعارضة، أو للمجتمع السياسي بأسره من هذه الزوايا قد يدخل فيلم معين لا يتناول موضوعا سياسيا في تاريخ الفيلم السياسي في مجتمع معين.

ومن ناحية ثالثة: فإنه لابد من تأمل البعد الخاص بالعلاقات الدولية سواء مدنية أو سياسية في رصد تاريخ الفيلم السياسي سواء على مستوى العالم، أو على مستوى بلد بعينه.

إن هذا الاعتبار الأخير يكتسب درجة عالية من الأهمية بالنسبة لبلدان الجنوب (المستعمرات سابقا) التي دخلت ميدان الإنتاج السينمائي، ومن بينها مصر إذ يشكل المستعمر السابق، والحضارة الغربية الرأسمالية الصناعية المتقدمة عموما أحد أهم العوامل الدافعة وراء الرؤية السينمائية لأجيال متعاقبة من السينمائيين، ولابد أن نلحظ بالطبع أن السينما نشأت بالأصل في المستعمرات كأحد منتجات الحضارة الرأسمالية الصناعية، وأحد آليات اختراقها وهيمنتها على المجتمع المستعمر، وبالمقابل فإن السيطرة الوطنية على صناعة السينما، والأهم من ذلك السيطرة الوطنية على تقنيات الإنتاج والرؤية والتجربة الفيلمية بعناصرها المختلفة قد شغلت حقبة تاريخية ممتدة نسبيا بالمقارنة بالعمر القصير نسبيا للسينما عالميا منذ ولادتها في الغرب، واستمر الشوق إلى التعرف على كيفية إنجاز هذه السيطرة الوطنية على صناعة وتقنيات السينما والرؤى والتجربة الفيلمية عنصرا دافعا للإبداع السينمائي حتى بعد إنجاز الاستقلال السياسي.

وبالتالي، فقد كانت ولادة السينما الوطنية، وتطورها في الجنوب بما في ذلك مصر عملية مفعمة بالاعتبارات السياسية. وبطبيعة الحال فقد عبرت هذه الاعتبارات عن نفسها بأشكال، وعبر قنوات

وآليات وموضوعات شتى، فعلى سبيل المثال لا الحصر.. كان للأفلام التي تعالج حتى علاقات الحب بين مصري وأوروبية محملة بهم سياسي، وبرسالة ثقافية لها ترجمة سياسية إن لم يكن لدى المبدع فلدى الجمهور - كما سيأتي ذكره فيما بعد - لقد ولدت السينما المصرية في سياق هذه العلاقة الدولية المتوترة، وعكست هذه العلاقة طوال تاريخها.

ثانيا: العلاقة بين السياسة والسينما في مصر

يمكن القول دون مبالغة كبيرة: إن السينما السياسية في مصر بالمعنى المحدد أي تلك التي تستخدم مادة سياسية موضوعا لها، وتطرح بوضوح هدفها السياسي، هي أفلام قليلة ومحددة بالنسبة للتاريخ الطويل للسينما المصرية، ويمكن إرجاع هذه الحصيلة البائسة للسينما المصرية من الأفلام السياسية إلى مجموعة من العوامل التي حاصرت وأعاقت نمو سينما سياسية يمكن أن نوجزها فيما يلي:

١ - الأنظمة السياسية وطبيعة الدولة التسلطية، والتي عملت أجهزتها على الاستبعاد المنظم وشبه الكامل لاستخدام ديمقراطي للسينما، كما عملت على حماية الاحتكار الأيديولوجي لهذا الوسيط التعبيري عن طريق مساندة ممثلي الطبقة الحاكمة في السينما، وبالتالي الإقصاء المادي والمعنوي والتصفية التامة للمعارضة في هذا المجال الحيوي من مجالات الاتصال الجماهيري، وهذا ما يثبت أن مشكلة السينما المصرية في الأساس هي مشكلة سياسية أكثر منها اقتصادية.

٢ - هزيمة الليبرالية المصرية، وتراجعها منذ الثلاثينيات والأربعينيات، والتي ارتبطت بعض شرائحها بالحضارة الغربية، وبالروح العلمانية والفلسفة العقلانية والليبرالية السياسية. بسبب الأزمات الاقتصادية، والتي دفعت بالرأسمالية الطفيلية إلى مكان الصدارة في الاقتصاد المصري، وكانت البرجوازية المصرية قد نجحت في تمصير السينما، وتأسيس أسس صناعية قوية لها «ستوديو مصر» وشجع ذلك عددا من الرأسماليين الأفراد على دخول هذه الصناعة. إلا أن التحول في طبيعة هذه البورجوازية وخلفيتها الاجتماعية والنفسية والأيديولوجية أنهى تقريبا كل محاولات السينما للاقتراب من الواقع في إطار أيديولوجية بورجوازية وطنية.

٣ - النظم السياسية المهيمنة في البلاد العربية.. وهي السوق الأساسية للسينما المصرية جعلت استهلاك سينما ذات طابع سياسي في هذه البلاد، ومن قبل تلك الأسواق أمرا يقترب من الاستحالة. إذ لا تسمح النظم السياسية بهذه النوعية، والتي تعتبرها معارضة لديكتاتوريتها السياسية، واتسعت دائرة الحصار حول هذه النوعية من السينما بعد زيادة نفوذ رأس المال النفطي، واستبعدت أي محاولة للاهتمام بالواقع المصري ومشاكله السياسية والاقتصادية، حيث إن رأس المال النفطي الذي أصبح ممولا أساسيا للإنتاج السينمائي في مصر أصبح يفرض شروطا صارمة على عملية الإنتاج تتلائم وطبيعة هذه النظم.

٤ - عدم وجود شروط سياسية ثورية، أو متغيرات اجتماعية كبرى إلا في فترات محدودة تستطيع أن تنشأ في إطارها سينما سياسية.

٥ - مشكلة التواصل مع الجماهير: حيث إن معظم الأفلام ذات الطابع السياسي لم تستطع في أغلب الأحيان أن تتواصل مع الجماهير. فلقد نجحت السينما التجارية السائدة في تكبيل ودمج الطبقات المستغلة (بفتح الغين) في شبكة إنتاجها من ناحية. ومن ناحية أخرى فقد لعبت آليات التخلف وسيكولوجية الجماهير دورا أكثر تسلطيا من النظام. فقد تعرضت مصر مثلها مثل شعوب العالم الثالث لتاريخ طويل، ومتنوع من القهر السياسي والاجتماعي والنفسي الداخلي والخارجي. ولقد أدى ذلك بالضرورة إلى قمع نمو الشخصية المصرية قمعا شاملا، وقد أفرز هذا القمع لدى الجماهير بعض الآليات الحقيقية والخيالية للالتفاف حول بعض الآثار المرة لهذا القمع مثل الآليات الهروبية، وفي هذا السياق يصبح الجمهور ذاته الوسيط المباشر الأكثر أهمية لقمع إمكانيات سينما جادة تناقش قضاياه السياسية أو الاجتماعية.

٦ - إن واقع السينما التجارية السائدة على نقيض مثيلتها الأوروبية والأمريكية لم تترك هامشا للسينما الجادة من حيث المضمون إلا في فترات تاريخية استثنائية مما يؤدي بالمشايعين لهذا المفهوم العام للسينما إلى الانتقال إلى موقع المعارضة.

٧ - ضعف المنظمات الجماهيرية والشعبية ومحاصرتها، والذي كان يمكن لها مساندة الفيلم السياسي، فعلى سبيل المثال لم تكن السينما السياسية في إيطاليا تعمل بمعزل عن قوى سياسية في المجتمع الإيطالي، بل نشأت بالتنسيق مع هذه القوى السياسية، بينما كانت السينما السياسية المصرية نتيجة اجتهادات فردية، ولم تكن مرتبطة بأي قوى سياسية منظمة مما سهل ضربها وحصارها.. أي إنها لم تكن مرتبطة بأي نوع من الفاعلية السياسية المنظمة على صعيد المجتمع المصري.

٨ - طبيعة النخبة المثقفة: ذلك أن النخبة المثقفة من السينمائيين، والتي كانت تمتلك ثقافة سياسية كانت قلة نادرة وأغلبهم كانوا مثقفين ذوي نزعات إنسانية بينما بقي دور التقني هو السائد بين المبدعين السينمائيين، وهو ما تطلبه الطبقة المسيطرة، حيث إن التقني يظل عبدا للأيديولوجية السائدة.. فالمعرفة التقنية لا تقود إلى الوعي الشقي - حسب تعبير هيجل - أما المثقف السياسي فقد ظل هامشاً على حرفية الإنتاج السينمائي.

***

رغم ما ترتب على ما ذكرناه من عوامل فرضت نوعا من الحصار المحكم حول تأسيس سينما جادة، وعدم توافر شروط تخلق مجموعة من التيارات السينمائية الديمقراطية، إلا أن بعض الكوادر السينمائية والمتقدمة فكريا استطاعت اختراق شبكة العلاقات التي يتم من خلالها إنتاج الأفلام في مصر والإفلات بمجموعة من الأفلام التي تعبر عن الرؤية الاجتماعية والسياسية للواقع المصري، وأن توظف السينما لخدمة أغراض الفنان النقدية من القضايا الاجتماعية والسياسية.

إننا لن نستطيع أن نطارد هذه الأفلام عبر تاريخ السينما الطويل.. رغم ندرتها، وفي سياق هذا التاريخ، ولكننا سنحاول أن نرصد بعض اتجاهاتها الرئيسية، وفي إطار ما طرحته من منهج للتعامل مع هذه الأفلام.

١ - علاقة السينما بالسياسة

على المستوى الثقافي

مما لا شك فيه أن استخراج المضامين الثقافية الكبرى للسينما المصرية تعد عملية جوهرية لفهم الأبعاد السياسية لهذه السينما. فالسينما السائدة في مصر عموما قد رسخت القيم الثقافية السائدة، والتي تشكلت تاريخيا وعبر مراحل مختلفة من التاريخ. ومن الأمور الجوهرية فهم واستنباط الدلالات والعائد الأيديولوجي لمعالجات السينما للتحولات الاجتماعية بما تشمله من تغير وصراع ثقافي، وتعد هذه العملية مقدمة ضرورية لا غنى عنها لإدراك وتناول ثقافة العلاقات الاجتماعية المتغيرة كأحد محاور وأدوات الصراع السياسي الذي يتم في أرض الواقع، حتى لو لم تتناول السينما هذا الصراع كأحد موضوعاتها.

وبالتالي سوف نتناول علاقة السينما بالسياسة على المستوى الثقافي من خلال دراسة الأنماط الدلالية الرئيسية والعائد الأيديولوجي الجوهري للإنتاج السينمائي في مصر، ونشير في النهاية لبعض المحددات الثقافية للعلاقات الاجتماعية المتغيرة كما عكستها السينما المصرية.

(١) السينما كمنتج للدلالات الثقافية

سوف ننتظر فترة طويلة قبل أن تتم دراسة شاملة وجادة للسينما المصرية كحقل لإنتاج الدلالات الثقافية. وكل ما يمكن أن نفعله هنا هو أن نشير للمكونات الدلالية الرئيسية.

ويهمنا في البداية أن ننبه القارئ لمفهوم المنصة الدلالية semiotic platform . فالدلالات لا تنتج من خلال مجال حر للرؤية، وإنما يتم إنتاجها من خلال وضع معين ترى فيه الذات العالم المحيط بها في ذلك مكانتها هي في الكون من زاوية معينة. وهذه الزاوية تعد مفتاحاً لفهم عملية إنتاج الدلالات في الأبعاد المعروفة للزمان والمكان، والذات والموضوع. مفهوم الحلم الأمريكي هو المنصة الدلالية للسينما الأمريكية من حيث إنها كيفت رؤية المنتج لأبعاد الحالة الثقافية الأمريكية، وهي الحالة التي تميزت بفكرة أنه لاتوجد حدود للتوسع والازدهار المادي.

أما في الحالة المصرية فإن مفهوم الانجراف قد يمثل المنصة الدلالية للسينما المصرية. وهذا المفهوم يعكس حالة ثقافية ترى الأمة ذاتها فيها، وكأنها منجذبة إلى هاوية سحيقة بحكم قوة التهديدات المحيطة بها. لقد ولدت السينما المصرية، وتطورت في مراحلها المختلفة في سياق أزمة تكاد تكون وجودية بالنسبة للأمة المصرية، وهي أزمة تتشعب إلى اضطراب بين في تعريف الأمة لهويتها وكينونتها، وساهم الاستعمار في إضرام نيران هذه الأزمة، كما أن التغير الاجتماعي السريع والعاصف أحيانا قد بدا للأمة وكأنه مصنوع ومدفوع بقوى خارج سيطرتها وإرادتها.. قوى لا يتم التعرف عليها بدقة أبدا، أو على الأقل في أغلب الأحوال، وفي سياق ذلك كله نستطيع أن نتبين أن الهيكل الاجتماعي الذي تعالجه السينما هو أقرب إلى الفوضى، حيث يكاد يستحيل أن تنجلي معاني الأشياء أو على الأقل يستحيل أن نمسك بمعاني يمكن التكيف معها لكونها إيجابية أو تقدمية أو حتى محترمة ومفهومة. إن التهديدات تدفع الذات تلقائيا إلى محاولة تجميع عناصر تصلح أرضية يمكن ويجب التمسك بها بحكم الحاجة

للثبات أمام التهديـد والشعور القاتل بالانجراف والضياع. إن محنة الانجـراف تكاد تظهر في كل أرجاء السينما المصرية وكافة أجناسها التعبيرية وفي كل مراحلها دون استثناء.

في سياق هذه الرؤية التي تعكس قوة المنصة الـدلالية التي تحدثنا عنها يمكن استشفاف مكونات محددة، وأن كانت أولية للغاية للمحاور الأساسية لبناء الدلالات والمعاني:

(أ) البعد المكاني: يمتـاز في السينما المصرية بانشقاق كامل بين عالمين: العـالم الأول لا ملامح له، أو على الأقل لا يمكن التعرف على ملامـح خصوصية له. وهذا هـو المكان الذي يظهر في أفـلام عديدة مجردا من كل هوية تبعـا لتعليمات أصولية خاصـة بالأماكن والأشياء التي تصلح للعـرض السينمائي، وتعكس نشوء وتطور السينما المصرية على هـامش وفي ظل تبعية شبه كـاملة للسينما الهوليـودية وهي تعليمات انطلقت من فهم معين لدور السينما كترفيه لا يصح أن تجرحه مشاهد معينة مثل الفقر والبؤس وأماكن العمل القذرة.. إلخ.

أما في الأفـلام الجادة، والتي ربما كانت أكثر عددا فيما يتعلق بـالبعد المكاني فإننـا نستطيع أن نتعرف من معطيات الفيلم فورا على أننـا أمام سينما مصرية: أي سينما في مصر. وللمكان في هـذه السينما دلالات ثقافية تكاد تنطبع بصورة قدرية في وجدان المشاهد، أو تناديه من خلال معان راسخة بالأصل في هذا الوجدان.

فالسينما الجادة في مصر تحارب بالفعل معـركة مكانية بإضفاء معـاني الأصالة على ثلاثة مواقع جـوهرية، الموقع الأول هو القرية المصرية: فالقرية هي أهـم تعبير عن الأصالة المصرية وغيرها يكاد يكون امتدادا لها في تكوينـات مكانية واجتماعيـة أخرى. أما الموقع الثاني فهـو الحارة الشعبية في المدينة، وهي على نحـو ساحق القاهـرة تحديدا، وربما الإسكنـدرية في حالات قليلـة، ومدن أخرى في الـدلتا والصعيـد في حالات أقل. إن الحارة الشعبيـة تحفل تلقائيـا بدلالات الأصـالـة وهي في نفس الوقت موطن الصراع حـول الأصالـة لأنها في الغالبيـة من الأفلام هي أيضـا مولـد هؤلاء الـراغبين في الصعود الاجتماعي السريع، أو الحالمين بـالثروة، أو الخلاص المادي، والذين غالبا ما يتم ردعهم بسبب - كما تقـول الأفلام - تمردهم غير الأخلاقي على الأصالة المصرية. أمـا الموقع الثالث فهـو إحياء الطبقـة الوسطى المتعلمة. وتستمـر في هذه الأحيـاء بدورهـا معاني الأصالة الشعبية ريفية الجذور. إن أحياء الطبقـة الوسطى المقبولة هي امتداد منطقي وطبيعي للريف المصري باعتبارهما معا هم موطن السلوك والأداء والمظهر المقبول من عدد من المصريين لما تعنيه بالنسبة لهم من أصالة ورصانة.

(ب) البعـد الزمـاني: غـالبـا ما يكـون غـائبـا، أو قليل الأهمية في السينما المصريـة، ونعني بـذلك زمن الأجندات المطبوعة كل عامcalendar time . وبالامتداد مع هذه الحقيقـة فإن الزمن في السينما المصرية يكاد يغرق تحت الثقل الطاغي للماضي. فـالماضي له سحر مبهـم، ولا يقـــاوم في السينما المصرية. ونعني بذلك لا زمن الفعل المحدد الـذي تراقبه السينما، وإنما كل ما يـرتبط بالماضي من تعاليم ومعاني وقيم وتقـاليد وآراء وأوهام، بل وأساطير أحيانا. وهناك قلة قليلة جداً من الأفلام التي تبشر بمستقبل ما. فالمستقبل يكاد يكون غائباً كلية من السينما باستثناءات قد تعد على أصابـع اليد الواحدة. والتفاؤل بالمستقبل قد يكون أندر إلا إذا كان ذلك كجزء من مـوعظة يلقيها أحد الممثلين المستبشرين بالحياة في دوره الـذي يعطف فيه على الشباب، وهو بالطبع يعظهم في هذه الحالة بانتهاج أخلاق وقيم أجدادهم.

والغالبية الساحقة من الأفلام تتسم بأن الـزمن الدرامي هو الحاضر، ولكن الحاضر نفسـه يكاد يقع كلية تحت طغيـان الماضي. والحنين للماضي هو الشوق الأساسي الـذي تبوح به حكمة الفيلم أو رسـالته سواء على نحـو ظاهر أو مضمـر. وهذا هو ما يجعل الحاضر تجربـة حافلة بحس الاقتـلاع، والندم على المغادرة أو المغامرة.

(جـ) الذات الـوطنية: تظهر في الأفلام الجادة ممـزوجة بالبيئة الـوطنية المصرية كمحتوى لـلأصالة. وغالبـا ما يتم تعريفهـا ضمنا بالإشارة لمجمـوعة محددة من التقاليـد الحضرية أو الريفيـة، التي تتعرض للتحدي أو الاقتلاع أو الضياع. ويظهر الدين في هذا السياق باعتباره بالنسبة للمصريين فجر الضمير، أو التنبيه الـدائم لليقظة في حماية الأصـول والأصالة، والعـودة عن الشر والردع الأخـلاقي الذاتي، وفي أحيان أقل كدعـوة للثورة على الظلم. إن الأخلاق لا تنفصل قط عن الدين رغم كـونها مشكلة في قالب صارم من التقـاليد. فحتى لو كانت الأصـالة والتقاليد التي تعبر عنهـا كافية في الأوقات العـادية لردع الشرور فإن الدين هـو المحطة أو الملجأ الأخير عندما يصل الظلم إلى منتهـاه محتقرا في مساراته الطـاغية قوة التقاليد والعادات والأصول.

(د) الآخـر: هو غـالبا أهم إن لم يكن المصـدر الأول للشرور في نهايـة المطاف، والآخـر هو كـذلك مصدر التهديد.

ولا يمكن فهم دلالات السينما المصرية دون وضع الصراع مع الثقافات والحضارات الغازية في موضعها الصحيح عبر المراحل المختلفـة من تطـور السينما المصريـة. الصراع مع الآخـر الاستعماري ليس فقط مجرد موضـوع للسينما، بل هو خلفيتها الأساسية أيضا. ومنذ صـدمة الاحتكاك العنيف مع الحضارة الغـربية، والتي بدأت في الحملة الفـرنسية على مصر، والمصريون ومعهم العرب يدورون في فلك العـلاقة المعضلة مع الغرب، أي المعضلة التي لم تجد أبـدا حلا مقبولا أو مستقرا. فقد تكـون مع هذه العلاقة سيكولـوجيا مميزة للقهر، وهي سيكولوجية أفرزت آليات تعويض عبرت عن نفسها من خلال منظومتين:

الأولى: التمسك بفكرة أن الشرق أكثر التزاما بالأخـلاق والمبادىء، ورغم أن هذا الالتزام الأخلاقي والقيمي لم يكن يوما من الأيام حكـرا على شعب معين أو حضارة معينة أو دين دون غيره إلا أن العرب، ومنهم المصريين لايـزالـوا يـربطـون بين الحضـارة الغـربيـة والشرور والآثـام والانحطـاط الأخـلاقي والاجتماعي، وليس مستغـربا أن تجيء تعليقـات نقـاد السينما الأوائل على الأفـلام الأجنبية التي كـانت تعـرض في مصر تـدين بشكل أو آخـر هـذه الأفـلام مـن النـاحيـة الأخـلاقيـة القيميـة فتحت عنـوان «السينما توغراف في مصر» نشرت جريدة «الأهرام» في ١٨ يونيو عام١٩١٦ تقول: «إن للحكومة أن تضع الرقابة على هذه النـاحية الأخلاقية والاجتماعية، وأضافت: حبذا لو أن الحكـومة في مصر تطهر لوحات السينما توغراف من المناظر القذرة».

وكذلك رفض هؤلاء النقاد الأفلام الأولى التي أنتجها أجانب، أو أجانب متمصرون، والذين اتخذوا من الواقع المصري مادة لهذه الأفلام إلى حد المطالبة بمنع هذه الأفلام، كما حدث بالنسبة لأفلام الشركة الإيطالية للسينما عام١٩١٧، والتي لم تلق نجـاحا في مصر. لأنها في رأي هـؤلاء النقـاد خالية من كل

مـا يرضي المصريـون وغربيـة عن واقع حيـاتهم، ولا تتناول من قـريب أو بعيـد مشاكل المجتمع الـذي يعيشون فيه. ولم تكن هذه الاحتياجات إلا رد فعـل سياسي تلقائي، وربما دون وعي كاف بتصور الآخر للإنسان المصري.

ويـذكـر ادوارد سعيـد المفكـر الأمـريكي الجنسيـة والفلسطيني الأصل في كتـابـه الاستشراق: Orientalism ، والذي صـدر عام١٩٨٧ عن التصور الغربي غير الموضـوعي للإسلام، والذي صـاغته حركـة الاستشراق التقليديـة في القرن الثامن عشر من خـلال تلبيتها لمطـالـب وزارات الاستعمار في لندن وباريس أقامت تصورها على العالم الإسلامي على أساس التحيزات الغربية، ولخدمة الأهداف السياسية الاستعمارية، ولتقديم التبرير المعنوي المهذب لتلك الأهداف.

ويستطرد إدوارد سعيد في كتابه.. إن الشرقيين صاروا يستعيرون تصور الغرب لهم لكي ينظروا إلى أنفسهم على غراره ومنواله.. إن الشرق يدرك نفسه على أساس إدراك الآخر له، أي الغربي له.

وربما يصـدق هذا الـرأي على أفلام الأخـوين لاما مثل فيلم «قبلـة في الصحراء» فتحت عنـوان إلى وزارة الداخليـة نشرت روز اليوسف من دون توقيع مـا يلي: دعاية خطرة على مصر «عـرض في الأسبوع الماضي فيلم ادعى مخرجـوه أنه مصري ولـولا أنهم قالـوا عنه إنه مصري لما شعـرت أبداً أنـه مصري.. ويستطرد صـاحب المقال.. يكفي أن الفيلم يرمي المصريين بكل نقيصة وحطـة.. إذ لايوجد في مصر عرب يضحون بأنفسهم في سبيل سرقة علبـة سجاير أو حذاء.. وليس من مصلحة مصر أن يفهم الأجانب أن العـرب يسطون على قوافل السياح، ومن غير المألوف عندما أن ترقص محظية رئيس العائلة أمام الأجانب عارية ممسكة سبعا».

روز اليوسف ٧ فبراير عام١٩٢٨

ونشرت مجلة «الصبـاح» في ٢١ مايـو ١٩٢٨.. تحت عنوان الفرق المصريـة للسينما أساءت لنـا أكثر من الأجـانب.. ويقـول المقال «كنـا نعيب على مخرجي السينما الأجـانب جهلهم القبيح بعـاداتنـا، وأخيرا على أنفسنا أن ندافع عن كرامتنا بنفس السلاح الذي يحاربوننا به وهو السينما فماذا فعلنا؟».

ويتكرر نفس الشيء بـالنسبة لفيلم ليلى وفيلم سعاد الغجـرية فقد نشرت روز اليوسف ١٢ يـونيو ١٩٢٨ عن فيلم سعـاد الغجريـة مقالا مهـاجما الفيلم بقولـه.. حرام أن تسخروا أنفسكـم لتمثيلنا أمـام العالم بهذه الصورة المشوهة.

أما في الصورة المعاكسة، والتي أفرزتها السينما الوطنية، والتي أثارت رد فعل سياسي واسع فقد جاءت مع فيلم أولاد الذوات، والـذي أخرجه محمد كـريم عام١٩٣٢، وهو فيما اعتقـد أول فيلم يفجر معركة سيـاسية عند عرضه ، والقصة عن أحد المصريين والذي أغوته امـرأة فرنسية، وجعلته يتخلى عن زوجته ويسافر معها إلى باريس، وهناك يكتشف سوء أخلاقها وخيانتها له مع آخر فيقتلها، ويدخل السجن ويعود بعد ١٢ عاما إلى وطنه نادما وتائبا.

وعلى الـرغم من أن الفيلم عبارة عـن ميلودرامـا فجة إلا أنـه جـاء بشكل ما معبرا عن المشـاعر الوطنيـة والمعادية للأجـانب. وقد أثار الفيلم الأجانب المقيمين في مصر، والذين قدموا احتجاجـا إلى وزير الداخلية

لمنعه، كما رفضت دور العرض، والتي يمتلكها أجانب عرض الفيلم، كما قامت باستعداء السلطات المصرية ضد الفيلم عندما وصفت الفيلم بأنه جاء على مثال أفلام روسيا الشيوعية. «فقد أرادوا أن يروجوا الدعوة لدى المصريين لكراهية المرأة الأجنبية فقد مثلوها تخرب البيوت، وتقود الرجل ضحيتها إلى الدمار والجريمة والموت».

ويذكر الناقد الأردني عدنان مدانات في مقال له:

لقد برز هذا الوضع على نحو ملموس في التوجهات الأيديولوجية للسينما المصرية حتى من خلال نوعية المواضيع التي تطرحها ويذكر مثالا.. ففي معظم الأفلام المصرية عندما يسافر البطل المصري إلى الخارج يجد زوجته قد خانته. أو يعود متخليا عن تقاليد بلاده، وفي كل هذه الأفلام سيتعرض البطل لأحداث مريرة تقوده نحو الفرقة. ويوضح المستشرق البريطاني الأصل برنارد لويس في كتابه Muslims Discovery of Europe جانباً آخر في معرض رده على كتاب إدوارد سعيد سالف الذكر بقوله: إن التحيز الشرقي ضد الغرب.. لم يكن أقل من التحيز الغربي بصرف النظر عمن بدأ الهجوم أو التحيز..

سيشكل هذا التيار في التحيز ضد الآخر الغربي جزءاً من الصراع السياسي ضد هذا الآخر. ففي فيلم ليلى يقدم ميلودراما عنيفة تتسبب فيها سائحة أجنبية، ويقدم داود في عام ١٩٢٨ فيلم مأساة الحياة، والذي منعته الرقابة من العرض، ويدور عن راقصة أجنبية تغوي أحد الشبان المصريين، وتجعله يبدأ تعوده عليها ويترك دراسته.

وتقدم عزيزة أمير فيلم بنت النيل: قصة الشبان المصريين الذين يدرسون بالخارج، وينظرون بعد عودتهم للفتاة المصرية على أنها فتاة متخلفة، وينتهي الفيلم بالبطلة، وهي تلقي بنفسها في النيل، كما يحكي فيلم أنشودة الفؤاد لماريو فولبي عام ١٩٣٢ علاقة حب بين أحد البشوات المصريين، وراقصة أوروبية يقع في هواها، ويصطحبها معه إلى بلدته سوهاج في جنوب مصر لتحل المصائب والكوارث بأسرته.

لقد تحولت صورة الأجنبي الشرير في فيلم أولاد الذوات إلى تيار في السينما المصرية، ووصفت العلاقة معه في صورة مساوية للخراب، وقد أدت الظروف السياسية هذه وتصاعد المد القومي إلى استمرار هذه الصورة للآخر الأجنبي الأمر الذي استلزم صياغة مادة في قانون الرقابة عام ١٩٤٧، والذي لا يسمح بالمواضيع التي تمس شؤون المصريين (أي مناقشتها) أو نزلائها الأجانب.

ثانيا: لقد أدى عجز المصريين عن مواجهة الآخر الغربي إلى اللجوء إلى الوقائع التاريخية والسياسية، والتي حدثت في فترات زمنية ممتدة عبر سياقات اجتماعية وسياسية مختلفة كمنطقة لتأكيد الذات، والتمسك بالأنا التاريخية، وسعى هؤلاء الفنانون الذين يمكن تسميتهم بصائدي التراث لاختيار ما يناسب وجهات نظرهم. فإذا كان الآخر يملك النفوذ والقوة التكنولوجية في هذا الزمان لابد للمصريين لمواجهة هذا الآخر من أن تكون لهم قوة ما ومن ثم كان التاريخ القديم الفرعوني والإسلامي، وما ارتبط به من أمجاد لمواجهة هذه الحضارة التكنولوجية المبهرة. ولم تكن هذه الإعلانات العاطفية إلا تعبيراً عن التمسك بعقلية ماضوية في مواجهة حاجز تغيرت فيه موازين القوى لصالح الغرب.

وسوف يؤدي الاكتفاء بهذا التاريخ إلى القناعة بالضعف، والذي يضفي على الماضي هالة من القداسة.

فعندمـا تواجه الأنا حـالات من الهزيمة والانكسار أو التبعية تستقي من معجم التـاريخ القديم ويصبح الآخر شريرا أو شيطانا أو منحرفا بربريا.

لقد بدأ هذا التيار مع نشأة السينما المصرية عندما أخرج أحمد جلال فيلم شجرة الدر عام١٩٣٥، وأخرج الأخوان لامـا فيلم صلاح الـدين الأيوبي، وقـد أراد منتجو هـذه الأفلام أن يبينـوا عز وأمجاد العـرب الماضية والتباهي بهذا الماضي، وحيث يقـوم الفارس العـربي صلاح الـدين بالإطاحـة برؤوس الفـرنجة والصليبيين، ورغم ضعف هـذه الأفلام من النـاحية الفكـرية والسيـاسية إلا أنها جاءت بشكـل ما تعبيرا عن وجهـة نظر المصريين والعرب عمـوما في الآخر عن طـريق تأكيد الـذات الماضوية في مـواجهة هذا الآخـر الذي يصعب قهره.

(٢) العائد الأيديولوجي للسينما المصرية

يعكس هذا الجانب من إنتاج الدلالة والثقافة البعد الأكثر حياة وديناميكية في الفكر السينمائي المصري. وبطبيعة الحال، فإنـه لا يمكن حصر الدلالات الأيديولـوجية للسينما المصرية عبر مراحلهـا المختلفة. إذ ان هذا هـو الجانب الأكثر ارتبـاطا بـالتغيرات الاجتماعية العـاصفة والمتـلاحقة التي ألمت بـا لمجتمع في لحظات مختلفة من تاريخه الحديث، والذي تعبر عنه السينما المصرية.

ومع ذلك، فإن النتيجـة الواضحة التي تظهـر من تتبع تاريخ السينما المصريـة هي أنها قد مثلت سـلاحا أيديـولوجيـا بيد الطبقات المسيطـرة التي تتابعت على البـلاد، بهدف تكريس قيم ثقـافية تـؤدي إلى تكريس هيمنتها على المجتمع.

وبدرجـة أقل، سوف نجـد توظيفـا راديكاليا للسينما المصريـة، وهو تـوظيف أنشأ تيارا فـرعيا في السينما المصرية كان يصـارع بقوة بالغة ضد الثقـافة والأيديولوجيـة السائدة، وهو التيار الذي اتسم بجـدية وإبداع أكبر بما لايقاس من التيار السـائد، ويكفي تتبع أنماط الوعي الأيديولوجي السائدة في حلقـات متلاحقة من تطور السينما المصرية لكي ندرك التغيرات التي لحقت بالتناسبات بين الوعي الأيديولوجي للطبقات السائدة من ناحية، والوعي الأيديولوجي المضاد من ناحية أخرى.

(أ) العائد الأيديولوجي للسينما قبل يوليو ١٩٥٢

اتسمت معظم سني هـذه المرحلة منـذ نشأة السينما المصريـة بسيطرة كبـار مـلاك الأراضي الذين عـاش أغلبهم بعيـداً وغـريباً عن الـريف فيما سمي ظـاهـرة المالك الغـائب. وارتبطت هـذه الطبقة ارتبـاطـا حميما بالسياسة التي تدار مركزيا في القاهرة وبدرجة أقل بالثقافة.

ومن الناحية الثقافية مثلت هذه الطبقة الأساس الاجتماعي لمشروع النهضة الذي تبلور في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، وقـد جمع هذا المشروع بين بعض المنطلقات الأساسية للتحديث كما طرحتها الثقـافة الغربية والمصادر العربيـة الإسلامية للثقافة في مصر. غير أن التعبيرات الفعليـة عن ثقافة كبار الملاك الزراعيين قد اكتفت بتلك الجوانب التي تتـلاءم مع مصالحها، وجمعت هذه التعبيرات بين العداء العميق للاستعمار الغربي، وهو الجانب الذي يعكس قدراً من الروح الثـورية من ناحية، والنزعة المحافظة في الداخل، وهو الجانب الذي يعكس الطابع الرجعي لهذه الطبقة.

لقد تأسس العائد الأيديولوجي للسينما المصرية في هذه المرحلة أو على الأقل العائد الأيديولوجي للتيار الرئيسي لهذه السينما في رؤية محافظة Conservative .

لقد أسست السينما جنباً إلى جنب مع الفنون والآداب والفكر السياسي والاجتماعي لأصول مذهب المحافظة المصرية Conservative كمجمع لأنماط السلوك المقبولة من عموم المجتمع، بما في ذلك القبول التام، وغير المشروط للسلطة الأبوية عموماً، وخصوصاً من جانب الشباب والنساء، والسلطة الأبوية في المجالين الاجتماعي والسياسي بصفة خاصة. إن الحلول السلبية للمعضلات والمحن والمشاكل، تأتي حتما من جانب هذه السلطة، وان كانت هناك مشكلة فهي أقرب إلى سوء التفاهم أو الفشل في توصيل الشكوى، أو القضية للجهات العليا المناسبة، وكان الباشا المالك الكبير والأب الروحي للجميع هو بؤرة هذه الجهات.

وبحكم التراكم العددي المدهش للأفلام المصرية نستطيع القول بأن السينما المصرية قد أسست الأصولية المحافظة في كافة مجالات الحياة بدءاً من الحب والزواج مروراً بالأصول السليمة للحصول على الثروة والترقي الاجتماعي، وانتهاء بمجال السياسة.

وعلى هامش هذا التيار الرئيسي سوف نجد تاريخا مستقلا لسينما معارضة تؤصل للثورة أو التمرد الأخلاقي أو السياسي والاجتماعي على القيم المحافظة لكبار الملاك المصريين، وللسلطة الأبوية عموماً. وسوف نتناول هذا التاريخ في فقرات تالية.

(ب) العائد الأيديولوجي للسينما بعد ١٩٥٢

قبل انفجار ثورة ١٩٥٢ مباشرة كانت سلطة كبار الملاك تتعرض للتدهور، وبالتالي تعرضت ثقافتهم لتحد بالغ. وجاء هذا التحدي من مصدرين مختلفين كلية: الأول هو الثقافة الطفيلية لفئات طبقية طفيلية جديدة تضخمت بشدة في خضم الرواج التجاري أثناء الحرب العالمية الثانية. وتكاثرت بشدة الأفلام التي تنطق صراحة بثقافة طفيلية غالبا ما تدور حول الحصول المفاجيء على الثروة، وإنفاقها في الحصول على ملذات رخيصة على نحو يضرب بعرض الحائط الأصولية المحافظة لكبار الملاك. وقد أسست هذه النوعية من الأفلام لجنس تعبيري سوف يستمر بقوة بالغة في السينما المصرية، ويتفاعل بقوة مدهشة مع المزاج الشعبي، وتقاليد المشاهدة بين الطبقات الفقيرة. فهي غالبا تعكس حكاية شديدة التفكك، وتعبر عنها بأساليب فنية بدائية وتوليفية محددة من المشاهد التي يكثر فيها استخدام الرقص البلدي، والملاهي الليلية، والنكات الماجنة، والمفارقات الفجة.. إلخ.

أما التحدي الثاني فقد جاء من الثقافة الراديكالية والثورية التي ازدهرت بدورها في أثناء وأعقاب الحرب العالمية الثانية، وعكست هذه الثقافة نفسها في تيار معارض للأصولية المحافظة، ومعبراً عن مشكلات الطبقات الشعبية، ولكن من خلال رؤى الطبقة الوسطى لها.

لقد انتهى الأمر بأن استلمت الطبقة الوسطى الجديدة (المتعلمة) سلطة الحكم بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ مباشرة. وصارت هي الطبقة السائدة، وخاصة بعد أن هيمنت فئاتها العليا كلية على بيروقراطية الدولة

والاقتصاد معاً. وخلال مرحلتها الثورية التي ربما تكون قد امتدت حتى هزيمة عام ١٩٦٧ مباشرة أكدت وعيا ثقافيا/ أيديولوجيا جديداً يمكن تسميته بالعقيدة التنموية للطبقة الوسطى: غير أن السؤال الكبير هو ما إذا كانت العقيدة التنموية للطبقة الوسطى قد حلت محل الأصولية المحافظة لطبقة كبار الملاك. الحقيقة هي أن ذلك لم يتم. فمن ناحية أن كل ما فعلته هذه العقيدة هي أنها أدانت طبقة كبار الملاك في عشرات من الأفلام، ولكنها أحلت هيمنتها محل هيمنة كبار الملاك في إطار نفس الصياغات الأصولية المحافظة بصورة عامة، وبالتالي دفعت مثلا هذة العقيدة نحو احترام قيم العمل، وسمحت بتقديم الفلاحين والعمال ـ كما هم أحيانا ـ ولم تعتبر أن تصوير الحارة الشعبية عار، ولكنها في ذلك كله أكدت على التسليم بالسلطة الأبوية تسليما تاماً، وأقدمت على تنميط صارم للسلوك الذي يعكس أساساً العقيدة التنموية للطبقة الحاكمة الجديدة، وهي الطبقة الوسطى.

ومن ناحية ثانية، على الرغم من أن المرحلة الثورية لسلطة الطبقة الوسطى الجديدة تشددت في التعامل مع كافة التيارات الفكرية والسياسية في البلاد، إلا أنها سمحت منذ البداية بازدهار الثقافة الطفيلية التي ولدت وغزت السينما بقوة في عقد الأربعينيات.

لقد مثل التيار الطفيلي في السينما أحد أبرز مصادر الإنتاج السينمائي في ظل ثورة يوليو وخلال كافة مراحلها.

إن هناك مرحلة مميزة لتطور الوعي الأيديولوجي في السينما في حقبة مابعد يوليو ١٩٥٢ وهي تلك الممتدة من عام ١٩٧٥ حتى عام ١٩٩٥. لقد شهد هذان العقدان انبثاق تنوع مدهش في مدارس وأشكال التعبير السينمائي، وكذا أنماط الوعي المرتبطة بقوى اجتماعية معينة. ومع ذلك تستطيع أن تؤكد أن نمط الوعي الأيديولوجي الغالب في السينما المصرية الجادة خلال هذين العقدين هو وعي الإحباط لدى الطبقة الوسطى الجديدة (المتعلمة).

لقد حل الإحباط محل العقيدة التنموية للطبقة الوسطى بتأثير عامل جوهري، وهو أن هذه الطبقة قد خسرت السلطة السياسية، وخسرت الثروة والمكانة خلال هذين العقدين. ومثلت نتائج سياسة الانفتاح الاقتصادي طعنة نجلاء للعقيدة التنموية، والمحافظة للطبقة الوسطى المصرية التي لم تعد تستطيع أن تفخر لا بالتعليم، ولا بالإنجاز في ميدان العمل والعلم والتكنولوجيا، ولذلك انطلق احتجاج الطبقة الوسطى ضد هزيمة قيمها الخاصة لكي يصبح هو تيار الوعي/ الأيديولوجي الأساسي لدى الطبقة الوسطى المصرية.

إن هناك شكلا خاصا للإحباط الثقافي للطبقة الوسطى المصرية في عقدي السبعينيات والثمانينيات بتأثير التجربة المريرة لهجرة المصريين للعمل في البلاد النفطية العربية، وعبرت السينما عن الوعي المحبط المصري المهاجر بطريقة مؤثرة وتدعو للندم.

وفي نفس الوقت انفجر نفوذ التيار الطفيلي في الثقافة والسينما على نحو بالغ، واتخذ لنفسه لا فقط أشكالا تعبيرية مميزة، بل وأيضا أشكالا خاصة لإنتاج السينما هو ما يعبر عنه مفهوم «أفلام المقاولات».

٣ - ثقافة العلاقات الاجتماعية

لايمكن هنا أيضا حصر ثقافة العلاقات الاجتماعية في السينما المصرية، فالصورة هنا مختلطة إلى حد بعيد. فعلى سبيل المثال قامت السينما المصرية بدور إيجابي جوهري في ثقافة العلاقات الاجتماعية. ففي مجال العاطفة والوجدان، كرست السينما المصرية على عكس الاتجاه السائد في الثقافة المصرية مبدأ الحق في الحب الحلال. (أي الذي يستهدف في النهاية الزواج والسعادة من خلاله). وكذا قدمت المرأة في أفلام الأربعينيات إما كعاطلة أو كراقصة. على حين قدمت السينما المصرية نموذج الفتاة الجادة المشاركة والقادرة على الحب الحلال والعمل معا في إطار عام محافظ: فالفتاة في النهاية هي كائن مسكين يستحق العطف. وقدمت سينما عقد الستينيات المرأة في سياق يكاد يكون ثورياً: فتاة متحررة قادرة على الاختيار بنفسها، وكائن قلق له حق العمل والحرية، وأما في حدود السبعينيات والثمانينيات فسوف نجد أفلاماً قليلة تقدم قضية المرأة من منظور نسوي متقدم، ولكن الطابع الغالب للأفلام دمج قضية المرأة والرجل في ظل ثقافة إحباط الطبقة الوسطى، وإن كانت الأفلام قد عكست بدرجة أكبر انسحاق المرأة المصرية في ظل سياسة الانفتاح والفوضى، وبتأثير المد الديني الهائل الذي اجتاح البلاد خلال هذين العقدين.

ومن منظور آخر نستطيع أن نصور التطور في العلاقات الاجتماعية من خلال تتبع شخصية البطل، أو الشخصية التالية في السينما المصرية:

شخصية الباشا الطيب: السلطة الأبوية العاطفة، المستبد العادل الذي يفهم أخيراً مشكلة الشباب والفقراء ويحل هذه المشكلة بعد قدر من سوء الفهم.

- شخصية العصامي الناجح: وهي الشخصية التي تعكس صعود الطبقة الوسطى من صفوف الفقراء، ولكنها تتقيد بالعقيدة التنموية للطبقة الوسطى، ولا تحيد عنها، وذلك في مقابل الأشكال المختلفة من الانحراف التي يتعرض لها شباب الطبقة الوسطى، وهم يصعدون سلم المجتمع من خلال التعليم أو العمل.

- شخصية المناضل الشعبي: وهي الشخصية التي كانت بؤرة الوعظ بقيم طبقة كبار الملاك، وقيم الطبقة الوسطى في مرحلتها الثورية. إن الانحراف إلى المجهول وإلى الحرام هو تهديد دائم، إذا ما نجح المناضل الشعبي في تجنبه سوف يصير نموذجاً للأخلاق التي تروج لها الطبقات السائدة وتضمن للناس النجاح والفلاح.

- شخصية الموظف المنسحق: وهي الشخصية التي تعكس كامل ثقافة الإحباط لدى الطبقة الوسطى في عقد الثمانينات بالذات. إنه شخص يسير على الصراط المستقيم ويفعل كل ما تطلبه منه السلطة الأبوية، ولكنه غير قادر على ملاحقة العبث والفوضى في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، وهو مدفوع بالضرورة للانهيار والظلم، وهو يناضل عبثا للحصول على حاجاته الأساسية والمشروعة.

٢ - علاقة السينما المصرية بالسياسة

في المستوى الاجتماعي

أ - قبل يوليو ١٩٥٢

وسيكون مجال هذه العلاقة حقل التوتر الاجتماعي، أي التوترات الكامنة في نظام اجتماعي، وتشمل كافة القضايا التي يطرحها كل جيل على نفسه لكونها تفرض نفسها بقوة بالغة في الواقع المادي، وفي هذا السياق يمكننا أن نميز بين الرؤية النقدية، والتي تكشف عن احتجاج على واقع اجتماعي معين، والرغبة المضمرة في تغييره بين الرؤى التبريرية التي تعمل صراحة، أو على نحو مستتر على استمرار الوضع القائم، وتجعله منطقيا. وسنتعرض هنا للمعالجات النقدية والاحتجاجية على الواقع خاصة في مجال العلاقات الطبقية، والتوتر في علاقات السيطرة وعدم المساواة من خلال أفلام تلك الفترة.

إذا كان فيلم عودة سعد زغلول من المنفى في عام١٩٢٣ لرائد السينما المصرية محمد بيومي هو أول فيلم تسجيلي يصور حدثا سياسيا هو عودة قائد ثورة ١٩ من المنفى فإن فيلم برسوم يبحث عن وظيفة هو أول فيلم روائي مصري تنعكس فيه الأوضاع الاجتماعية والمناخ السياسي السائد، وبرؤية نقدية تعتمد أساساً على أفكار ومبادىء هذه الثورة.

لقد شهدت الفترة من ١٩٢٠ وحتى عام١٩٣٩ حدوث كارثة اقتصادية كبيرة بسبب انخفاض أسعار القطن، والمصاعب التي واجهتها هذه التجارة في السوق العالمية، والتي أدت إلى اضطراب الحياة الاقتصادية وانتشار البطالة.

«برسوم القبطي الجائع يصحو من نومه، يؤدي صلاته أمام صورة العذراء، وحيث رسم على الحائط الصليب والهلال متعانقين رمز ثورة ١٩١٩، وعندما يقابل الشيخ متولي البائس أيضا، يخوضان معا مغامرات البحث عن اللقمة، ويبدو البطلان غير متمايزين رغم اختلاف الديانة فهما معا في ظل وضع بائس، وإذا كان لنا أن نستكشف شيئا عندما نعرف أن بيومي قد أسند دور المسلم لممثل قبطي هو بشارة واكيم، وأعطى دور القبطي لممثل مسلم، سندرك عمق وعي بيومي بما يريده لفيلمه، خاصة وأنه اختار أبطاله من المشردين والهامشيين المسحوقين الذين تتمثل معجزتهم الخاصة في قدرتهم على الحياة رغم الظروف القاسية، والتي يعانون منها، وهكذا يمكن الادعاء بأن السينما المصرية التي ولدت على أيدي الوطنيين ولدت كسينما سياسية، ورغم أن فيلم برسوم لم يتناول حدثا سياسياً مباشراً إلا أنه عرض واقعا سياسياً واجتماعياً يمكن اعتباره وثيقة تاريخية عن هذه الفترة، ومن المؤكد أن رسالة الفيلم قد وصلت تماما ومنها ان الواقع بتناقضاته يوحد بين المسلم الفقير والقبطي الفقير، بينما كانت ظلال الحركة الوطنية، وأحداث الثورة الشعبية، والتي انحسر مدها الآن تلقي بظلالها طوال الوقت على الفيلم.

إن أهمية هذا الفيلم المبكر في تاريخ السينما المصرية ترجع إلى أن السينما المصرية عبر تاريخها الطويل لم تعكس بدرجة مماثلة من النضج العلاقة بين المسلم والمسيحي كواقع ثقافي واجتماعي، وكان عليها أن تنتظر حتى عام١٩٦٨ عندما أخرج حسين كمال رائعة يحيى حقي البوسطجي، والذي يتعرض لحياة أسرة مسيحية ، ثم يقدم رأفت الميهي في فيلمه للحب قصة أخيرة عام١٩٨٦ جنازة الخالة دميانة،

وهي امرأة مسيحية فقيرة يتبارك بها المسلمون والأقباط في جزيرة على النيل في مشهد لا ينسى من مشاهد السينما المصرية.

وكان علينا أن ننتظر فيلما مثل باب الحديد ليوسف شاهين عام٥٨ وأفلام محمد خان أحلام هند وكاميليا عام١٩٨٨ وليه يا بنفسج عام١٩٩٣ لرضوان الكاشف، وسارق الفرح لداود عبدالسيد ٩٤، ومجموعة من الأفلام التي تعرض لحياة المهمشين وسواقط الطبقات، والذين يحاولون الإفلات بصعوبة ودون جدوى من قسوة حياتهم البائسة.. كل هذه الأفلام تردنا مباشرة إلى فيلمي محمد بيومي «برسوم يبحث عن وظيفة» والخطيب رقم ١٣. لقد بدا فيلمه برسوم متقدما كبداية لتيار في النقد الاجتماعي في السينما المصرية عن كثير من الأفلام التي تم إنتاجها بعد ذلك، والتي تناولت حياة الطبقات الدنيا والمتوسطة، والتي كانت دائما تضع الحلول بين أيدي الباشوات والشرائح العليا من المجتمع، ونموذجه المثالي هو فيلم العزيمة عام١٩٣٢ لكمال سليم، والذي يصور مشاكل الموظف الصغير المطحون. وحيث يبدو كمال سليم متعاطفا مع هذه الشريحة ويصور الحياة الشعبية، ولكن الفيلم يبدو إصلاحيا، فرغم اعترافه ببؤس الطبقات الشعبية إلا أنه كان يقدم حلولا لمشاكلهم على أيدي الباشوات، فعلى الرغم من الرؤية النقدية للمجتمع إلا أن محصلة الفيلم النهائية تبرر الأوضاع القائمة، وتدعم أيديولوجية الشرائح العليا فهو لا يكشف عن آليات الصراع بين المستغل (بكسر الغين) والمستغل (بفتح الغين)، وسيكون الفيلم أحد أشكال الرؤية التبريرية في علاقة السينما بالسياسة في المستوى الاجتماعي، والتي تتجه ناحية الثبات في المواقع الأيديولوجية القديمة، والتمسك بالمفاهيم الاجتماعية والأخلاقية المتوارثة، وذات الطبيعة المحافظة، وسوف يدعو الطبقات الدنيا لترك مصائرهم إما لقوى غيبية، أو بين أيدي الرجال الطيبين من أبناء الشرائح العليا والحاكمة. ستأخذ الدراما الفيلمية في هذه الفترة الشكل السطحي للواقع، وسوف تحرك سخط أبنائها من منظور أخلاقي، ولاتحدث إلا تغيرات جزئية. حيث ستكون الميلودراما الأخلاقية قادرة على الإقناع. وستسعى هزليات الريحاني أو ميلودرامات يوسف وهبي لحصار الفرد داخل بيئته يعاني من همومه قانعا بالاستمرار داخل النظام الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وإذا اصطدم به فستكون بالنسبة له رحلة المعاناة، وستعاقب قوى أخلاقية أو قدرية من صعد خلسة، وترغمه على العودة من حيث أتى.

والحقيقة أن فيلم كمال سليم الثاني «المظاهر» والذي أخرجه عام١٩٤١ لم يكن كذلك، حيث يتناول الصراع بين العمال وأصحاب العمل، وقد انتقد الفيلم حينئذ لمناصرته للعمال.

ثم تتقدم السينما المصرية خطوة كبيرة عندما قدم كامل التلمساني فيلمه السوق السوداء، والذي كشف صراحة وفضح عن عمد بنية النظام الرأسمالي، وحيث يصل الفيلم إلى ذروته عندما يأتي الحل عن طريق اندفاع الناس إلى مخازن التجار واقتحامها، وتصبح المعركة كخاتمة لابد منها. لقد تعرض الفيلم للمنع من العرض، ولم يسمح بعرضه إلا عام١٩٤٦، وحين عرض قام عدد من التجار الذين هاجمهم الفيلم باقتحام دور العرض التي كان يعرض فيها وحاولوا الاعتداء على المخرج، وهذا في حد ذاته شهادة تعكس قوة ونفاذ رؤية الفيلم، وقدرته على فضح آليات الاستغلال لأنه لم ينتقد واقعا اجتماعياً وسياسياً فقط. ولكنه اقترح أيضا سياسة policy ، وهنا يقترب كثيرا من صيغة الفيلم السياسي.

وخلال فترة الحرب العالمية الثانية، وانقطاع المواصلات مع أوروبا، وبسبب زيادة طلب الجيوش الأجنبية على بعض المنتجات حققت الرأسمالية المحلية تطوراً كبيراً، وزادت الطبقة العاملة عددا، بينما بدأت عناصر الشباب تنفتح على الفكر الاشتراكي والعلمي، وتنظر إلى الحركة الوطنية، وإلى الواقع من خلال مفهوم خاص يعتمد على الأطر النظرية لهذا الفكر.

في هذا المناخ تناول أحمد كامل مرسي عام١٩٤٣ قضية الصراع بين العمال وأصحاب العمل في فيلمه «العامل» والذي يناضل فيه العمال من أجل حقوقهم ويضربون عن العمل، وكما اقترح التلمساني في فيلمه السوق السوداء على الناس أن يقتحموا مخازن الغلال، وأن يستولوا عليها، فقد اقترح أحمد كامل مرسي في نهاية فيلمه العامل على العمال أن يقتحموا المصنع، وأن يتولوا بأنفسهم إدارته، كما أن الفيلم طرح مسألة التأمين ضد إصابات العمل في وقت لم يكن متوفرا ذلك للعمال.

لقد عكس تأثير هذه الأفلام نفسه في قوانين الرقابة عام٤٧، والتي نصت على منع ظهور جمهرة العمال، أو بث روح التمرد بينهم أو توقفهم عن العمل، وكذلك اعتداءات العمال على أصحاب العمل، كما أكدت الإشارة الهامة التي وردت في نصوص الرقابة في أواخر الثلاثينيات لمنع انتشار التعاليم الاجتماعية الخطرة، والتي كانت تعبر عن الصراع الطبقي.

مع نهاية الحرب الثانية كانت البورجوازية المصرية قد عانت من تحول مهم في طبيعتها إذ انتقل مركز الثقل إلى الفئات الطفيلية من الرأسمالية المحلية، والتي وظفت جزءا من فائضها في الإنتاج الرأسمالي انتهى إلى إنتاج عدد هائل من الأفلام الركيكة، وكانت السينما التجارية. قبل ذلك تحاول مغازلة الطبقة العاملة التي تنمو بسرعة ومع تعاظم الحركة العاملة من أجل شباك التذاكر. وسوف تعمل على تمييع الصراع الطبقي، ونذكر على سبيل المثال أفلام من نوع الورشة لاستيفان روستي عام١٩٤٠، وابن الحداد ليوسف وهبي عام١٩٤٤، ولسوف تعمل السينما التجارية مدعمة بقوانين الرقابة على نمو التيار النقدي في السينما المصرية، وحصاره حتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

ب - بعد يوليو ١٩٥٢

يمكن تقسيم علاقة السينما بالسياسة في المستوى الاجتماعي إلى أربعة مراحل من ٥٢ إلى ٦٦، من ٦٦ إلى ٧٠، ومن ٧١ إلى ٨٠، ومن ٨١ إلى ٩٤.

أولاً: المرحلة من ٥٢ إلى ٦٦

كانت سلطة ٥٢ وفي إطار أيديولوجيتها قد أعطت بعض الضوء الأخضر للمثقفين الراديكاليين، وبعض شرائح اليسار والسماح لهم بتداول بعض التيارات النقدية في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والإبداعية. وقد أتيح لبعض شرائح من اليسار المصري بالتعبير عن أفكارهم فانطلقت كتابات عبدالعظيم أنيس، ومحمود أمين العالم، ولطفي الخولي، وأنور عبدالملك، وغيرهم. وفي مجال الإبداع عرضت مسرحيات نعمان عاشور والفريد فرج، بينما لمع اسم يوسف إدريس في مجال القصة، واتسمت الثقافة الوطنية عموما في هذه الفترة بطابع تحرري معاد للاستعمار، خاصة بعد فشل العدوان الثلاثي على مصر في عام٥٦، ورغم ما تشير إليه هزيمة الجيش المصري في سيناء ونجاح ضربات القوات البريطانية - الفرنسية في تحطيم سلاح

الجيش المصري بسهولة من دلالة على فساد الإدارة والسلطة. والتخبط في السياسات. إلا أن النظام نجح في استغلال فشل العدوان وأبرز دوره كبطل وطني، كما ساعدته خطواته في التوسع في مجالات التصنيع، ورفض مشروع ابزنهار الأمريكي. ورفع شعارات الاشتراكية والتقدم في الحصول على تأييد جماهيري واسع.

في هذا المناخ وفي حدود ما سمحت به السلطة للسينمائيين مساهمة أكبر لأفلامهم بالتداخل النقدي والسياسي. وقد اختلفت أهمية هذه التداخلات ووضوحها وقدرتها على التكيف، بل والانتهازية أحيانا من فيلم إلى آخر، وفي أحيان كثيرة دون أن تمس الشروط التجارية للإنتاج السائد حاليا. ويتوقف حجم هذا التداخل وتوجهاته تبعاً لموقف السينمائي من السلطة، وبينما ابتعدت أفلام قليلة ومحددة عن أن تكون مكبرا للصوت للخطاب السياسي الرسمي، اختلفت المعايير بين الأفلام في التعبير عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية، وان ظل هذا النقد والذي انطوت عليه هذه الأفلام موجها إلى الماضي، ومحصورا في تصوير الأوجاع والأمراض ولايتجاوزها إلى الدعوة إلى التغيير إلا في القليل النادر.

فبالإضافة إلى الأفلام الوطنية، والتي كان معظمها يتناول حرب ٤٨ بأثر رجعي، والتي عكست مستويات مختلفة لأبعاد قضية الصراع مع إسرائيل. فقد توجهت السينما المصرية أساساً إلى نقد الماضي واتخذت من الأوضاع السائدة قبل ٥٢ مادة لها، وبأثر رجعي أيضا، وكانت قضية الصراع الطبقي وعلى وجه الخصوص في الريف، وفساد النظام الملكي والعلاقات السائدة في ظل هذا النظام، والذي تشابكت مؤسساته مع مصالح الاحتلال البريطاني في مصر، فقدم يوسف شاهين صراع في الوادي عام٥٣، وعاطف سالم جعلوني مجرما ٥٤، ودرب المهابيل ٥٥، ثم صراع الأبطال ٦٢ لتوفيق صالح، بينما يقدم صلاح أبوسيف فيلمه الفتوة عام٥٧، ويقدم هنري بركات عام١٩٦٠ فيلمه دعاء الكروان، ثم الحرام عام٦٥، بينما يقدم كمال الشيخ اللص والكلاب عام٦٢ ويعود صلاح أبو سيف ليقدم القاهرة ٣٠ عام٦٦.

يعكس فيلم يوسف شاهين الصراع الطبقي في الريف.. إلا أننا نلمح نزعة توفيقية خاصة في قصة الحب المتكررة في السينما المصرية بين أحد أبناء الفلاحين وابنة الباشا، كما أنه استغل البيئة السياحية في الأقصر، حيث تجرى الأحداث، ويذكرنا ذلك بفيلم زينب لمحمد كريم، ولكننا إذا سمحنا لنفسنا أن نقفز مع يوسف شاهين حتى عام٧٠، حين يقدم نفس القضية في فيلم الأرض، والذي شارك في كتابته حسن فؤاد عن قصة لعبدالرحمن الشرقاوي، وهو من كتاب اليسار فسنجد نضجاً ملحوظاً في المعالجة السياسية والسينمائية أيضا لقضايا الصراع الطبقي في الريف.

أما صلاح أبو سيف فإنه يقدم رائعته الفتوة عام٥٧، والذي يكشف فيه ببساطة ووضوح بشاعة قانون السوق حين يترك حراً لاستغلال الأقوياء، كما يكشف تدريجيا، ومن خلال رحلة بطله عن قوانين لعبة الاستغلال، وعلاقتها بالسلطة الحاكمة، ولكن صلاح أبو سيف، والذي كان تلميذا ومساعدا لكمال سليم يقدم نهاية ذات طابع تبريري حين يتحول المستغل (بفتح الغين) إلى مستغل (بكسر الغين) ويعطي صفة الاستغلال سمة قدرية بتكرار مشهد الريفي القادم، ورغم أن صلاح أبو سيف يدافع دائما في حديثه عن هذه النهاية عندما يقول «إنه لم يكن هناك نهاية للأحداث سنة ٥٦ أي لن ينتهي الاستغلال إلا

بتغيير النظام الذي يفرزه»، وهي مقولة صحيحة، ولكننا نتشكك فيها لأنها تأتي أولا من خارج الفيلم من ناحية، ومن ناحية أخرى تأتي متسقة مع طبيعة التكوين الفكري لصلاح أبو سيف نفسه، وحين نتذكر نهاية فيلمه الأوسطى حسن، والذي قال إن الرقابة عام٥٢ قد فرضت عليه أن يضع لافتة في نهاية الفيلم تقول إن القناعة كنز لا يفنى وعلى افيشات الفيلم لافتة أخرى تقول ارضى بما قسمه الله لك لتكون أغنى الأغنياء، والفيلم قد صور في عهد الملكية وعرض في شهر يونيو عام٥٢، وقد وضعت هذه العبارة، والتي من شأنها تصوير تصرفات العامل المتطلع إلى العيش في الزمالك والانتماء إلى طبقة أعلى بأنه طمع، والواقع أنه لا شأن للرقابة بهذه اللافتة لأنها ظهرت في أكثر من موضع في الفيلم خاصة في ورشة الأوسطى حسن، والفيلم كان يتعامل مع الأوسطى حسن بمفهوم أخلاقي، ويناوىء التمرد الاجتماعي من خلال هذا المفهوم.

في عام٥٨ يقدم يوسف شاهين فيلم باب الحديد، وهو يتناول وبشكل مبكر عالم المهمشين وأحداث الفيلم كلها تجرى في محطة السكة الحديد أي على أبواب القاهرة، ويطرح شاهين في هذا الفيلم موضوع النقابة والنضال من أجل إنشاء النقابات، وإذا كان بطل صلاح أبو سيف في الفتوة هو أحد أفراد الشعب العاديين والمطحونين فإن بطل صراع الأبطال ٦٢ لتوفيق صالح، والذي سوف يواجه قوى الاستغلال كان من المثقفين، والذي تسلح بالوعي السياسي، ولهذا سوف تكون العبارات السياسية في الفيلم أكثر مباشرة وسيقدم الفيلم تداخلا أكبر مع السياسة، وسنجد البطل الطبيب، الذي كان يصارع المرض، الذي يستشري بين الفلاحين نفسه يواجه قوى الاستغلال والإقطاع والاستعمار جنبا إلى جنب التقاليد المعروفة، والتي تكرس التخلف والأمية.

ويعد ظهور المثقف في السينما المصرية، والذي يعي دوره الاجتماعي سواء كان طبيبا أو محاميا، انعطافة هامة في العلاقة بين السينما والسياسة، وهي وسيلة لجأت إليها السينما المصرية لتبيح لنفسها تداخلا أكبر مع السياسة، والحديث السياسي المباشر، أو بالتلميح يبدو منطقيا من الناحية الدرامية.

يقول توفيق صالح في معرض حديثه عن فيلم صراع الأبطال: كان لي أن أضع بدلا من الكلمات والخطاب الميلودراما، الكلمات السياسية التي تتحدث عن الاستعمار والإقطاع والجوع والفقر، ومن ناحية أخرى جاء ظهور البطل المثقف السياسي في السينما تعبيرا عن أوضاع قائمة بالفعل داخل المجتمع المصري في هذه الفترة، حيث ساهم قطاع من المثقفين اليساريين بفاعلية في الحياة السياسية والثقافية والإبداعية، في الهامش المتاح.

أما فيلم الحرام عام١٩٦٥ عن قصة يوسف إدريس فقد عرض هنري بركات اهتماما حقيقيا بقضية عمال التراحيل المتعبين على جسور الغيطان، والذي تنتشر خيامهم كالوباء على مشارف القرى، وغير أن الفيلم الذي كنا نشعر بمرارته طوال الوقت لم ينجح في هز المجتمع المصري أو ضميره، كما نجح فيلم عناقيد الغضب لجون فورد، والمأخوذ عن رواية شتاينبك في هز ضمير المجتمع الأمريكي، وجعلته ينادي بضرورة التشريعات التي تحمي المزارعين من هذا القهر الإنساني.

وأيا كان حجم تداخل هذه الأفلام مع السياسة، أو اقترابها من أبواق الدعاية للنظام مثل أفلام رد قلبي، وضحايا الإقطاع لكامل مصطفى فقد اعتبرت أفلاما مساندة للنظام، لكنها نجحت على أي حال بنقل أجواء الحياة في الريف وقلب المدينة المتعب ـ وبشكل أقرب إلى الواقع - إلى فضاء الشاشة المصرية.

كانت السمة الغالبة على إنتاج هذه الفترة هي التوجه إلى نقد الأوضاع التي كانت سائدة قبل يوليو، ولم يكن مسموحا بمناقشة الأوضاع السياسية والاجتماعية في نفس الوقت الذي جاءت هذه الأفلام مبعثرة في رمال صحراوية من الأفلام التافهة والسطحية، والتي كانت تفصل السينما المصرية عموما عن الأحداث الراهنة، وتلم بمتناقضات الواقع أو سلبيات تلك المتناقضات والسلبيات التي أدت إلى هزيمة ٦٧.

ثانيا: الفترة من ٦٧ - ٧٠

لم تتعرض السينما المصرية في الفترة من ٥٢ إلى ٦٧ لنقد المجتمع المصري، وحتى أزمة ٥٤، والشهيرة، بأزمة الديمقراطية، والتي كانت تهدد بالعصف بثورة يوليو لم تتناولها السينما المصرية إلا عام٨٧ عندما قدم المخرج محمد راضي فيلم «الهروب من الخانكة»، وفي معرض الهجوم على ثورة يوليو، لم تبدأ السينما المصرية التلامس السياسي والنقدي تجاه ما يحدث في مصر. إلا بعد هزيمة ٦٧، وحيث تلازمت أزمة النظام مع أزمة المجتمع الذي عجز عن حل مشكلاته الداخلية والخارجية في نفس الوقت الذي لم تكن تسمح لمكونات هذا المجتمع بالمشاركة الفعالة في التصدي لهذه المشكلات.

كان لهزيمة ٦٧ وقع الصدمة على كافة القوى الوطنية والتقدمية، حيث كانت تلك القوى تساند المد القومي والوطني للسلطة الناصرية، وخاصة بعد التحولات التي أجراها النظام السياسي إلى ما سمي بالاشتراكية، وانخراط شرائح من المثقفين اليساريين في كثير من مؤسسات هذا النظام الثقافية والسياسية. لقد كف هؤلاء «المثقفون» ومن بينهم السينمائيين عن تناول قضية الصراع الطبقي، خاصة أن الدولة الشعبوية الوطنية التي أقامها عبدالناصر قد نجحت في تقويض الأساس التنظيمي للمجتمع التقليدي لا على المستوى السياسي فقط، بل على الصعيد الاجتماعي أيضا، وهدم طبقة تجار الملاك والشرائح العليا المتميزة والفئات الوسطى.

وعلى الرغم من كل المظاهر السلبية لهزيمة يونيو ٦٧ إلا أن هناك تأثيرات إيجابية في الواقع المصري تجاوزت بها كل مظاهر السلبية والانكسار الموجع. ووضعت السينمائيين أمام تساؤلات جديدة.. تكونت جماعة السينما الجديدة في مصر وأصدرت بيانها المعروف بالدعوة إلى الاهتمام بالأوضاع الداخلية وبالواقع، وبدور السينما النضالي والسياسي.

والغريب أنه رغم الهزيمة والمناخ المأساوي الذي كانت تعيشه البلاد عقب النكسة والصيحات المبعثرة حول إعادة النظر وترتيب الأوراق إلا أن السينما السائدة والتجارية ظلت تواصل نشاطها بنجاح وربما لعبت الهزيمة دورا في انصراف الناس عن الأفلام السياسية، والتي قد تذكرهم بالهزيمة وبأوضاعهم المتردية فمن بين ٢٩ فيلما تم إنتاجهم عام٦٨ لن نجد سوى أربعة أفلام فقط جادة، وهي قنديل أم هاشم لكمال عطية، والبوسطجي لحسين كمال، والقضية ٦٨ لصلاح أبو سيف، والمتمردون لتوفيق صالح.. ونلاحظ أن أيًّا من هذه الأفلام لم يتعرض لأحداث ٦٧ ولا للأوضاع الداخلية، ربما

بسبب شدة الصدمة أو بسبب الشعار الذي رفعه النظام لتجنب الحديث عن أسباب النكسة، أو تردي الأوضاع الداخلية، وهو شعار لا صوت يعلو على صوت المعركة، ورغم ذلك فإننا سنجد أن فيلمي توفيق صالح المتمردون والقضية ٦٨ لصلاح أبو سيف، على الرغم من لجوئهما إلى الماضي إلا أنهما يقدمان معطيات تعتبر إسقاطات سياسية على الأوضاع الراهنة، وسوف نتعرض لهما لاحقاً عند الحديث عن علاقة السينما بالسياسة في المستوى السياسي.

ستقدم السينما المصرية في عام٦٩ أول مداخلة سياسية مع النظام من خلال فيلمي ميرامار لكمال الشيخ، وشيء من الخوف لحسين كمال.. فبينما كانت التيارات الراديكالية منغمسة في استيعاب الصدمة نشطت القوى السياسية المعادية للناصرية، والتي استغلت مناخ النكسة للانقضاض على الثورة، وعلى منظماتها السياسية، بينما كان توفيق صالح يقدم على استحياء فيلميه يوميات نائب في الأرياف، ثم السيد البلطجي متجنبا أي إشارة إلى الأوضاع بعد النكسة، ومن بين ٤٧ فيلما في عام٧٠ سيقدم يوسف شاهين رائعته الأرض، ورغم أنها تنتسب إلى أفلام نقد الماضي إلا أنه تجاوز قضية الأرض والفلاحين والصراع الطبقي إلى طرح مسألة النضال، وربما لأول مرة في تاريخ السينما المصرية تناقش ما آل إليه رفاق نضال ثورة ١٩١٩، والذين اختلفت بهم السبل، وربما كان هذا الطرح يعكس إسقاطاً سياسيا.. حول أعضاء قيادة الثورة، كما يمكن الإشارة إلى المشهد الرائع في نهاية الفيلم «أبو سويلم تجره خيول السلطة ويده متشبثة بالأرض تنزف دماً » كأحد أهم المشاهد الراقية في السينما المصرية، والتي ترمز بقوة لا إلى تمسك الفلاح المصري بأرضه، ولكن أيضا إلى رفض الهزيمة والتشبث بالأرض (الوطن)، وعلى أي حال سيقدم يوسف شاهين في العام التالي فيلم الاختيار ويطرح فيه رؤيته الخاصة في ازدواجية شخصية المثقف المصري. ومسئوليته عن هزيمة ٦٧ والإحباطات التي يواجهها الشباب في هذه الفترة والاختيارات التي يجب أن يواجهوها ، بينما سيقدم فيلم ثرثرة على النيل المأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ انتقادية للناصرية من وجهة نظر معادية للثورة.

ثالثا: مرحلة ٧١ إلى ١٩٨٠

بداية ظهور الفيلم السياسي

ستشكل هذه المرحلة انعطافة هامة في علاقة السينما المصرية بالسياسة.. فعلاوة على ظهور أفلام تناقش هزيمة ٦٧، والعودة بها إلى أسبابها الداخلية.. فقدمت جماعة السينما الجديدة أول أفلامها «أغنية على الممر» لعلي عبدالخالق في عام٧٢.

وقدم يوسف شاهين فيلم «العصفور» عام٧٢ ويكفي أن نشير هنا إلى النهاية الرائعة للفيلم حين تخرج الجماهير المصرية إلى الشوارع عقب خطاب عبدالناصر الشهير، وهي تهتف هانحارب.. هانحارب.. معبرة عن رفضها للهزيمة. في نفس الوقت الذي تشاهد على الجانب الآخر سيارة لإحدى شركات القطاع العام وبداخلها مسروقات لبيعها لحساب أحد اللصوص.. هذه النهاية التي كانت بمثابة تحذير ولفت النظر إلى الأوضاع الداخلية، والتي ترتبت عليها الهزيمة. لا يقل هذا المشهد تأثيرا عن مشهد أبو سويلم في فيلمه الأرض ويده تتشبث بالأرض.

وسيقدم غالب شعث الفلسطيني فيلم لجماعة السينما الجديدة، وهو الاطلال على الجانب الآخر عام٧٥، والذي يحكي قصة أربعة من الشباب يسكنون عوامة.. كل منهم يروي الأحداث من وجهة نظره ويقودنا الفيلم من خلال وجهات النظر هذه إلى الواقع الذي تحرك بهم إلى الهزيمة، والفيلم يعكس موقف الشباب من هذا الجيل، والذي لطمته النكسة في ٦٧، والذي يتوقف ليراجع أوراقه، وكأنهم لبوا نداء يوسف شاهين في الاختيار، والذي أدان مواقفهم السلبية والازدواجية، وعليهم أن يقوموا بحسم اختياراتهم، فبقدر ما كانت الهزيمة موجعة لهم بقدر ما كانوا مسئولين عنها. ولقد منعت الرقابة عرض هذا الفيلم لمدة عامين، وهاجمه كتاب التخلف على نحو بالغ الشراسة، حيث كان يدعو إلى مناصرة القضية الفلسطينية والحرب الشعبية، حيث كان النظام يهيىء نفسه لإنهاء الحرب مع إسرائيل وبداية التراجع عن الفكرة القومية وتقنين سياسة الانفتاح.

وباستثناء فيلم أبناء الصمت الذي قدمه محمد راضي عام٧٣ عن فترة الاستنزاف قدمت السينما السائدة أفلاماً ساذجة وهابطة تتناول أحداث ٦٧، وبشكل هامشي لصالح قصص الحب والميلودراما، وهي الرصاصة لاتزال في جيبي لحسام الدين مصطفى، وبدور، والوفاء العظيم قبل أن يقدم محمد راضي فيلما آخر لحساب السينما التجارية هو العمر لحظة.

وعلاوة على هذه الأفلام فقد قدمت السينما المصرية بداية توجهها الأساسي نحو الفيلم السياسي، والذي سوف يستمر إلى فترة طويلة تمتد حتى الآن، هذه التوجهات التي يمكن حصرها في ثلاثة تيارات:

الأول: مهاجمة الأجهزة القمعية للسلطة الناصرية.

الثاني: ظهور أفلام الانفتاح.

الثالث: يجمع بين نقد القهر السياسي والأجهزة القمعية للسلطة الناصرية.

أولا: نقد الأجهزة القمعية للسلطة الناصرية

مثلت تحولات السلطة عام٧٠ بوراثة الرئيس الراحل أنور السادات للسلطة بعد وفاة الرئيس ناصر، وبعد حسم الصراع بين أنصار ناصر وأنصار السادات لصالح الأخير عام٧١، والذي يعتبر علامة جوهرية لبداية حقبة جديدة في التاريخ السياسي والاجتماعي الحديث لمصر، وكان من الطبيعي أن تشكل هذه الحقبة فصلا للصراع الأيديولوجي والثقافي والسياسي. كان فيلم زائر الفجر لممدوح شكري ٧٥ هو أول إشارة إلى الإجراءات البوليسية في السلطة القمعية، وكان الفيلم قد تم تصويره عام٧٣، ولكنه منع من العرض حتى عام٧٥، حيث هوجم الفيلم بضراوة، ولم يتم عرضه عام٧٥ إلا بعد أن تم حذف عدد كبير من المشاهد المؤثرة.

ثم أعقبه فيلم الكرنك في نفس العام، والذي اعتبره النقاد إشارة البدء الرسمية في الهجوم على الفترة الناصرية، وما صاحبها من إرهاب، والذي أعقبه عدد كبير من الأفلام، والتي تأخذ نفس الاتجاه، وما سميت باسم أفلام الكرنك، وكان من أهمها فيلم وراء الشمس لمحمد راضي عام٧٨. على الجانب الآخر، وفي منتصف السبعينيات حدث تحول هام في طبيعة النظام، وبعد صعود السادات إلى قمة

السلطة وإحداث تغيرات هامة وجوهرية في الاقتصاد والثقافة والسياسة، وأعلن رسميا التخلي عن منظومة الاقتصاد الموجه، والاتجاه إلى آليات السوق الحرة. وحيث أعلن إدماج مصر في النسق الرأسمالي العالمي، وقد استتبع ذلك بالضرورة إحداث تغيرات جوهرية لم تقتصر على النظام الاقتصادي، وإنما تعدت ذلك إلى بقية النظم الاجتماعية والثقافية. وقد انعكست ملامح هذه الفترة على الفيلم المصري وتوجهاته على المستوى الاقتصادي والسياسي. فالملاحظ على هذه الفترة زيادة عدد الأفلام الانتقادية والسياسية وبشكل ملحوظ، سواء كانت أفلاما جادة أو أفلاما تتاجر بالسياسة، وكان عدد كبير من السينمائيين قد تأثروا بموجب الأفلام السياسية والإيطالية والفرنسية في السبعينيات، وخاصة أفلام كوستا جازاي وفرانشيسكو روزي، ونجاح هذه الأفلام جماهيريا، وشاع مصطلح الفيلم السياسي بين السينمائيين والنقاد، وشاع استثمار السينما المصرية للموضوعات السياسية كمادة للسينما التجارية، على الرغم من تناول أفلام جادة مثل على من نطلق الرصاص لكمال الشيخ. والكذاب لصلاح أبو سيف لهذه الموضوعات.

ثانيا: نقد الانفتاح العشوائي

لقد بدأ التوجه نحو الانفتاح بعد تولي الرئيس السادات السلطة مباشرة بإصدار قانون جديد للاستثمار الأجنبي في مصر عام٧١، ويؤرخ البعض لسياسة الانفتاح بدءا من عام١٩٦٨ عندما تم تقنين ما سمي بالاستيراد دون عملة، ونشطت تجارة الشنطة غير أن البداية الحقيقية كانت عام١٩٧٤ عندما صدر قانون جديد للاستثمار الأجنبي، وتتابعت التشريعات في المجالين الاقتصادي والاجتماعي، ليتكامل إطار جديد للسياسة الاقتصادية والخارجية.

ولقد ارتبط تطبيق سياسة الانفتاح بحالة من الفوضى التوزيعية والقانونية، والجذور الموضوعية لهذه الحالة هي تشجيع حالة الجشع والشره للمال بأي مصدر، وبأي وسيلة، وقد انتهى ذلك إلى نهب المال العام بأساليب متعددة أهمها المضاربة على أراضي الدولة، والفساد السياسي وارتبط ذلك بانهيار القانون الذي لم يعد أحد يحترمه.

ولكي نفهم المنصة الدلالية التي انطلقت منها توجهات الخطاب السينمائي في ظل الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية للتحول نحو السوق الحرة، ودمج مصر في السوق الرأسمالي العالمي علينا أن نتفهم الظواهر التي صاحبت هذا التحول.

لا شك أن ما لفت نظر الخطاب السينمائي للانفتاح ليس السياسة بحد ذاتها، وإنما انعكاساتها ونتائجها الاجتماعية ومن بين أكثر الظواهر الانفتاحية إثارة لاهتمام السينما ما يلي:

أ- انهيار الأخلاقية الاقتصادية

وبالتحديد وسائل الحصول على الثروة، وما يرتبط بها من جرائم اقتصادية واجتماعية مثل نهب المال العام، واستيراد سلع مغشوشة أو فاسدة، أو المضاربة العقارية وسوء بناء العقارات الأمر الذي ينتهي إلى انهيارها آخذة معها أرواح الأبرياء.

ب - الفوضى التوزيعية وانحطاط الطبقة السائدة

بمعنى عدم وجود ارتباط بين الثروة والعمل، أو الإضافة الإبداعية للاقتصاد والمجتمع، وإنما الارتباط الوحيد هو الشطارة، والتي تعني الفساد والسرقة والغش التجاري، وقد لفت نظر السينما ضحالة وانحطاط ثقافة الطبقة الثرية التي أفرزتها الظواهر الانفتاحية.

ج - الافتقار والتغريب

وهو ما ترتب على كل الظواهر المرضية للانفتاح من افتقار الأجيال الشابة بالذات، وفصم عرى علاقتها مع ثقافتها الوطنية.

د - التطرف الديني

كأحد ردود الفعل على الانحراف والشطط الانفتاحي وانتشار البطالة، وافتقاد التضامن، والذي أدى إلى البحث عن التضامن التلقائي سواء بالعودة إلى الماضي أو بالاحتشاد خلف الأيديولوجيات السابقة على التحيزات الاجتماعية مثل التحيزات الطائفية العرقية الثقافية، وعلى أساس التعبئة لهذا المحور تنمو أيديولوجيات إيهامية تتفسخ فيها الأنا الجماعية.

وقد تضافرت كل هذه العوامل في تشكيل المنصة الدلالية التي ينطلق منها خطاب السينما المصرية في هذه الفترة.

أثمرت سياسة الانفتاح الاقتصادي والسياسي، والتي بدأت في منتصف السبعينيات عن ظهور فئة جديدة في المجتمع حصلت على مكاسب خيالية من وراء الاستفادة من ثغرات القانون، ومن التطبيق العشوائي له وانتشرت هذه الفئة في أعمال السمسرة ومكاتب الاستيراد والتصدير التي تتاجر في كل شيء، وأغرقت الأسواق المصرية بالسلع الاستهلاكية والكمالية، والتي لا تتناسب مع الظروف الاقتصادية والمعيشية للإنسان المصري، واتسعت رقعة هذه اللغة الجديدة التي خرج عدد كبير منها من الطبقات الدنيا والمتوسطة.

وقد انتعشت هذه الفئات الطفيلية إلى الحد الذي أصبحت فيه قابضة على قمة الاقتصاد المصري مما ساهم في مضاعفة الضغوط نحو شخصية العلاقات الاجتماعية، وتفاقم عجز المجتمع والدولة معا عن مقاومته.. وكان من نتيجة هذه التغيرات آثار اجتماعية وسياسية بعيدة المدى خاصة بين أبناء الطبقات الدنيا والمتوسطة.

لقد بدأ التفكك الاجتماعي عقب هزيمة ٦٧ غير أن كامل أعراض ومظاهر المجتمع الجماهيري المفكك لم تتضح إلا بعد موجة من الازدهار النسبي، والتي استغرقت عقدا كاملا من عام٧٧ حتى عام٨٦. هذا الازدهار الذي تم بسبب الإفراط في الاقتراض من الخارج والمساعدات الخارجية وعن متحصلات صادرات النفط في فترة الثورة في أسعار النفط وارتبط، ذلك بظاهرة تدفق تحويلات المصريين العاملين في الخارج عموما، وفي الأقطار العربية النفطية على وجه الخصوص حتى شكلت الهجرة المؤقتة للعمل في الخارج كل سمات ومظاهر وخصائص هذه المرحلة.

وقد أسهمت هذه الهجرة بالإضافة إلى تحلل الهياكل المجتمعية التقليدية وشبه التقليدية، خاصة في الريف، ومن ناحية أخرى فإن العائد المادي الكبير للعمل في البلاد العربية نقل فئات جماهيرية ضخمة من وضع طبقي منسجم إلى وضع طبقي ملتبس أو مزدوج، حيث أصبح ألوف من العمال وصغار الموظفين من أصحاب المدخرات، وربما من أصحاب المشروعات الصغيرة.

وقد واكب ذلك كله صعود نجم الإسلام السياسي والاقتصادي، والذي تجسد مؤسسيا في شركات توظيف الأموال، والتي استغلته ظروف الانفتاح فازدهرت فئات طفيلية كبيرة الحجم نسبيا، وساهمت هذه الفئات بدورها في تقييد التضامن الاجتماعي، وكانت نتيجة هذه التغيرات الاجتماعية المفاجئة حدوث خلل وارتباك في كثير من المفاهيم والقيم، ولقد أدى الانفتاح الثقافي وانتشار أجهزة الفيديو وغزو الأسواق المصرية بألوف من الأفلام الأمريكية التي تعكس حالات العنف والانحرافات في المجتمعات الغربية التي تكسي أبطالها بمسحة من البطولة. كما ساهمت أجهزة الإعلام وخاصة التليفزيون من خلال الكم الهائل من المسلسلات التليفزيونية المتعاقبة، والتي تصور الحياة الأمريكية بأنماطها الاستهلاكية، والتي تصور المجتمع الأمريكي باعتباره جنة الأحلام.. وساهم كل ذلك في انتشار مظاهر العنف العلني، وحالات الاغتصاب والسرقة المسلحة من ناحية.. ومن ناحية أخرى ازدياد وانتشار حالات التأسلم واللجوء للدين كمخرج للأزمات الوجودية والإنمائية والاقتصادية التي يعاني منها الشباب المصري، والذين تلقفتهم جماعات الإسلام السياسي ليصبحوا أدوات التطرف والإرهاب.. وأصبح الحديث عن الانحرافات من الموضوعات المبرمجة للصحف والمجلات المصرية.. وقد تلقفت السينما هذا كله، واهتمت بأن تدمج الاقتباسات من الأفلام الأجنبية مع الواقع المصري ليصبح طبخة مثالية للرواج التجاري لهذه الأفلام. أما السينما الجادة فقد حاولت أن تعبر عن هذا الخلل الاجتماعي الذي حدث نتيجة ثراء البعض ثراء فاحشا وضياع البعض الآخر والذين تعاموا بالأحلام الكاذبة.

رابعا: الفترة من ٨٠ حتى ٩١

وهكذا دخلت السينما المصرية مرحلة جديدة لها من خلال أبواب السياسة، ويمكن اعتبار فيلم انتبهوا أيها السادة، والذي عرض مع أوائل عام ١٩٨٠ بداية لهذه الأفلام، وأحدث صدى كبيراً وسط المثقفين والمفكرين، كما لقي نجاحاً جماهيرياً واسع المدى. يتحدث الفيلم بسخرية عن مظاهر صعود فئة أصحاب الدخول الطفيلية، وسيطرتهم على كل مفردات التعامل في الحياة الاجتماعية، كما تحدث عن الذي اقتنص فرصة الانفتاح وتحول إلى مقاول كبير يتاجر في بناء العمارات، وله أسطول من سيارات النقل ويعيش في ثراء غير محدود، بينما أستاذ الجامعة ينحت في الصخر ليكفل لنفسه أبسط وسائل العيش، وينتهي الفيلم بخطيبة أستاذة الجامعة، وهي ترتمي في أحضان الزبال، والحقيقة وفي الحياة اليومية، والتي أصبحت هذه الصورة من الأمور العادية التي دفعت بكثير من أساتذة الجامعةبأن يتحولوا إلى انفتاحيين، ويتاجرون في العلم، بل وفي كل شيء ليدخلوا المنافسة مع الأطباء وغيرهم.. ليتحول المجتمع كله إلى سوق أو بمعنى أقرب إلى سوبر ماركت كبير.

ويتشابه فيلم علي بدرخان أهل القمة في نفس العام أيضا مع فيلم انتبهوا أيها السادة من حيث إنه يضع المواجهة مع ضابط شاب ونشال، والذي تحول إلى لص كبير يستخدم القانون الذي يتيح تحقيق ثروة، ويخطر الضابط صاحب المبادىء على الموافقة على زواج أخته من النشال، والذي اختارته بمحض إرادتها للخروج من الحياة المتواضعة التي تعيشها أسرة الضابط.. وينتهي الفيلم بانتصار أهل القمة الجدد من اللصوص والمهربين والنشالين.. وهذه النهاية مثلها مثل نهاية انتبهوا أيها السادة، على الرغم من العنوان الذي يتخذ صيغة التحذير بقدرية الأوضاع السائدة وحتميتها ولا فكاك ولا مفر للخروج منها.

وعلى نفس المنوال يتحرك فيلم «أمهات في المنفى» عام١٩٨١ لمحمد راضي، حيث يعرض بانوراما لكل الطموحات الملهوفة على الثراء، وأساليب الربح السريع من بيوت تدار للقمار إلى التهرب من الجمارك وإنشاء البوتيكات إلى مشاريع استيراد السيارات، وفتح المكاتب الوهمية، وفي قهوة الموارد ي لهشام أبو النصر يخرج أحد المهربين من السجن ليدخل عالم الانفتاح وليحول حارة بأكملها إلى بوتيك تباع وتشترى فيه مصائر البشر، ويتم الإتجار بأحلام البسطاء.

إن تلك الضغوط التي تعرض لها البناء الاجتماعي قد أصابته بشرخ سوف يصعب إصلاحه لسنوات طويلة إذ أدى إلى استحالة المحافظة على أية هياكل تنظيمية أو مؤسسية قوية للسيطرة والاستيعاب والتضامن والتعبئة، وشمل ذلك المؤسسات القاعدية، بل إن العائلة تعرضت لضغوط حادة للغاية ساهمت في تفاقم الاغتراب وعدم الأمان.

يعكس فيلم سواق الاوتوبيس لعاطف الطيب عام١٩٨٣ التفكك الذي حدث للأسرة المصرية، ويناقشها بروح أكثر جدية، من خلال محاولة يائسة لسائق أوتوبيس لإنقاذ ورشة خشب يمتلكها أبوه ويتهددها الموت، ويوضح الفيلم أن الانهيار ليس فقط في المعايير، ولكنه يشير أيضا إلى انهيار الصناعة الوطنية، ولا تقتصر على وحدات القطاع العام، بل شملت قطاعات واسعة من المهنيين وأصحاب الورش والمصانع الصغيرة مما يشير إلى تعرض الاقتصاد المصري إلى ظاهرة التراجع التدريجي عن خطط التصنيع de-industrialization لقد خاض سائق الأوتوبيس عدة حروب من أجل سلام الوطن ليرتمي في أحضان معركة أكثر شراسة بموت الأب وسط صراعات أولاده حول الورشة المعروضة للبيع لاستثمار ثمنها في مشروعات تدر ربحا أكثر. ومن أجمل مشاهد الفيلم ذلك المشهد الذي يقف فيه رفاق الحرب عند سفح الهرم، وهم يتذكرون أحلامهم الكبيرة، ويتحدثون عن زملائهم الذين استشهدوا في صورة تناقض الوضع الذي يحدث الآن، ولكن عكس فيلم انتبهوا أيها السادة، وأهل القمة يتحول موقف البطل الذي كان يشارك الركاب سلبيتهم إزاء نشالي الأوتوبيسات عندما يوقف الأوتوبيس وهو يصرخ يا أولاد الكلب.. يطلقها في وجه كل لصوص الإنتاج.

يعكس فيلم العار عام١٩٨٢ لعلي عبدالخالق نفس الحالة عندما يموت الأب ويكتشفون أن رب العائلة التاجر الثري والورع، والذي كان يجمع رباط العائلة في يده قد جمع ثروته الكبيرة من تجارة المخدرات، وإذا كان أولاده: أحدهما طبيب متخصص في علاج الإدمان، والآخر ضابط في مكتب مكافحة المخدرات قد استنكروا سلوك والدهم إلا أنهم سرعان مايتنازلون عن وظائفهم ومبادئهم ليرثوا تجارة المخدرات حفاظا على الثروة.

في عام٨٢ يقدم خيري بشارة فيلمه العوامة ٧٠ ليحاكم عصرا بـأكمله بكل أجهزته ومؤسساته، ويعرض للأوضـاع الفاسـدة، كما يعكس جيل خيري بشـارة وإحباطاتـه في مواجهـة تلك الأوضاع، وإذا كـان بطل الفيلم وهـو مخرج تسجيلي يبدو سلبيـا طوال الفيلم إلى حـد الشعـور بعدم الانتماء، بل العجـز عن مواجهـة الحقيقـة عندمـا يأتي إليـه أحد العمال في محلج قطن كـان يصـور فيلما تسجيليا عنـه، ويخبره أن الإدارة تسرق القطن وتبيعه لحسابها.. يديـر ظهره للموضوع كلـه، وعندما يقتـل هذا العامل يحاول أن يثنـي حبيبته عن استمرارها في البحث عن أسبـاب القتل، ولكن الفيلم ينتهي نهاية متفائلة، وإن كانت ساخـرة عندما يعلن البطل بأن فيلمه القادم سيكون عن مرض البلهارسيا.

ويحكي فيلم بيت القاضي لأحمد السبعاوي عام١٩٨٤ قصة بطله الـذي راهن بحياته على هزيمة الأعداء في جبهـة قنـاة السويس، وحينما بدت لـه الأحلام على وشك التحقق يجد نفسه متهما بحيـازة منشورات تحض على قلب النظام، وهاربا خارج الوطن وعندمـا يعود يبحث عن رفاق أكتوبر، ويتسنى لهم الاجتماع بعد عشر سنوات، ونلمس عمق الصداقة التي كانت بينهم، يقول واحد منهم، كنا ونحن على الجبهة نحلم بأن بلدنا ستصبح جنة بعد أن نحررها، ولكن لقمة العيش أصبحت أقسى من الحرب والجنة سرقها الهبيشة، إن الآخر الذي فقـد ذراعه في الحرب أصبح بلطجيا يعمل لحساب هـذا الغول، وفي نهايـة الفيلم نرى مـوكب الغول الذي يرشح نفسـه لمجلس الشعب.. تسانده مجموعـات من الجماعات الدينية المتطرفة (في إشارة واضحة) ويقرر البطل الوقـوف إلى جانب المحامي بعد أن تبين له أن معـركة أكتوبر لم تنته بعد، ولكن سـوف نبدأ هنا بعد أن جنى الانفتاحيين ثمار هذه المعركة.

وفي عام٨٥ يكشف لنا داود عبـدالسيد عن عنف آليات الانفتاح، ويكشف عن النظـام الداخلي له ليس فقط كظاهرة اقتصادية، وإنما يـوغل أيضا داخل البشر لنفهم آليات علاقتهم بهذا المجتمع بصورة تقترب من سريـاليـة مـوضوعيـة يفرضهـا كابـوس فوق صـدور هذا المجتمع، وقـد أصبحنا نعيش هـذا الكابوس بـلا دهشة. وكأنه جزء عـادي من حياتنا يقول النـاقد سمير فريد عن هـذا الفيلم: إنه يمثل نهاية سني الانفتاح التي بدأت بأهل القمة وسواق الأوتوبيس، ثم جاء الصعاليك ليتغلغل في أعماقها، ويجعل الطريق مسدودا أمام المزيد.

بالطبع لم تـتـوقف سلسلة أفلام الانفتـاح، سنجد البدرون عـام٨٧ لعاطف الطيب، وزمن حـاتم زهران لمحمد النجار عام٨٨، وسوبر ماركت لمحمـد خان عام١٩٩٠، ولكن هذه الأفلام لا ترتقي من حيث عمق التناول والتحليل، إلى مستوى فيلم الصعاليك، أما فيلمه الآخر البحث عن سيد مرزوق عام١٩٩١، وحيث تتعدد مستويـات المعنى يقدم داوود في فيلمه الكافكـوي الطابع محاولة للسؤال الـذي لم يجب عليه أحد حتى الآن.. هل يستطيع إنسـان أن يحافظ على بـراءتـه وسـط كل هـذا الفسـاد والعنف والاضطـراب السيـاسي والاقتصادي والاجتماعي؟ إن بطل الفيلم يصحـو من نومه ذات صباح ليجـد نفسه متورطا في جـريمة قتل لم يرتكبهـا ومطاردا من رجـال الأمن، ولم يبق له سوى أن يشهـر السلاح في وجه كـل من تسبب في ذلك، وهو سيد مرزوق ويدعونا الفيلم أن نبحث معه عن سيد مرزوق هذا في حياتنا كلها. وقبل ذلك يجب أن نعرف من هو سيد مرزوق. بينما يقدم سعيد حامد في فيلمه الحب في الثلاجة اقتراحا مجنونا وعبثيا ومضحكا، وشر البلية ما يضحك، صبي يعرض قصة رجل عادي - من منا يتعرض لكافة الأزمات التي تحيط بنا - الدخل المحدود

- أزمة السكن - المواصلات - الزواج - الجنس، فيقرر أن يشتري ثلاجة ليجمد نفسه فيها ويجمد كل تلك الأزمات في انتظار زمن بلا أزمات.

وفي فيلم سوبر ماركت لمحمد خان، والذي يبدأ ببطل الفيلم الموسيقي الأكاديمي يستمع إلى بيتهوفن لينتهي بسماعه لأغنية مبتذلة في شريط كاسيت سيارته بعد أن يصحبنا الفيلم في رحلة انهياره واستسلامه، في الوقت الذي تستسلم فيه صديقته وجارته، والتي تعمل في سوبر ماركت بعد أن قاومت طويلا الطبيب الانفتاحي.

لقد تراجعت قضية الصراع الطبقي لتحل محلها قضايا الفساد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ولم تصور السينما قضايا الانفتاح باعتبارها قضية سياسية، ولكنها قضية انحرافات، في الأغلب والأعم.

لم تعد هناك طبقات تتصارع، ولكن هناك أثرياء خرجوا من معطف كل الطبقات وفقراء.. أرج حدود الفقر عالم من المهمشين يقاومون بشدة ظروف حياتهم القاسية في أحلام هند وكاميليا، والحريف لمحمد خان.. وليه يا بنفسج لرضوان الكاشف، وسارق الفرح لداود عبدالسيد.. ويادنيا ياغرامي لمجدي أحمد علي، وليلة ساخنة آخر أفلام المرحوم عاطف الطيب عام١٩٩٥.

وعلى الجانب الآخر فإن اعتراف الدولة بعجزها عن الاستيعاب الآن، والتدهور الفعلي لطاقتها على الاستيعاب الوظيفي بسبب الهبوط الشديد في مستويات الأداء في فترة الانكماش الاقتصادي، كان لابد من نقل أعباء التصحيح الاقتصادي إلى أعناق المواطنين وتجاهل التوزيع العادل لهذه الأعباء بين الطبقات، والفئات الاجتماعية، وقد أفسح ذلك مجالا واسعا أما مجال الدور الخاص والمميز لجهاز الدولة (البوليس) إلى الحد الذي صار لهذا الجهاز مسئوليات ووظائف تتجاوز بكثير الوظيفة الأمنية في تعريفها التقليدي.

وقد تضاعفت هذه الوظائف والأدوار في شتى مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.. إلخ من قوته وقادته منطقيا إلى التوغل على المجتمع من انتهاك الحريات الدنيا المدنية والسياسية مثل: التعذيب والاعتقال التعسفي، وإساءة معاملة المواطنين في أقسام الشرطة، وانتهاك خصوصية المنزل والحياة الشخصية للمواطنين وهكذا ظهرت مادة جديدة للسينما.

لقد ظلت السينما ولفترة طويلة تقدم دور ضابط الشرطة كشخصية إيجابية ومحبوبة إلا أننا سنلاحظ ومنذ السبعينيات تراجعا عن هذا الدور في السينما وبانحسار الوظيفة الاجتماعية لعمل رجل الشرطة من خلال الفيلم السينمائي.. يظهر ذلك في فيلم آخر الرجال المحترمين عام١٩٦٤، حيث تقوم دراما هذا العمل على اضطرار المدرس المشرف على رحلة أن يتحمل المسئولية في البحث عن التلميذة المفقودة بنفسه بعد أن عرض علينا المخرج قصور أجهزة الأمن عن أداء هذا الواجب. كما عرضت شخصية الضابط الذي يخرج عن واجبه الوظيفي ليمارس الانتقام من الجناة بصفته الفردية والشخصية، وبحيث يجعل نفسه قاضيا وجلاداً.. عصر الذئاب لسمير سيف وفي عنبر الموت لأشرف فهمي ٨٨ يتخلى الضابط عن ملابسه الرسمية ليحمل رشاشا يقتل به المجرم، ويسير على نفس المنوال تيسير عبود في فيلم دعوني انتقم ٧٩، وفي فيلم كتيبة الإعدام لعاطف الطيب يتخلى الضابطان عن وضعهما الوظيفي في سبيل قرارهما بإعدام شخص معين بعد أن يفشل جهاز الأمن الرسمي في الوصول إلى إدانته.

لقد تابع عاطف الطيب في فيلمه التخشيبة ٨٣ الإجراءات الروتينية داخل أقسام الشرطة، والتي يدخلها المواطن بريئا فيتحول إلى مجرم، ويعرض الفيلم للتعسف والتعنت الذي يتعرض له المواطنون داخل تلك الأقسام، وفي نفس العام يقدم محمد خان فيلمه زوجة رجل مهم الذي يتناول شخصية رجل مباحث وموقفه الوحشي من أحداث يناير ٨٧، والذي أصبحت السلطة في ذاتها مطلب له يتنفس بها، حتى بعد أن يحال إلى الإيداع وينتهي الفيلم إلى انتحاره بعد أن يفشل في إيهام نفسه بأنه لايزال رجلا مهما، ويعاود عاطف الطيب معالجته لهذا الموضوع في فيلمه الهروب عام٩١، ويتعرض للممارسات غير القانونية، والتي تلجأ إليها وزارة الداخلية فهناك أوامر لاعتقال عائلة البطل حتى يسلم نفسه وهو بريء ويصل الأمر إلى اعتقال والدته المسنة، وهنا يستسلم البطل بالفيلم ويعرض الفيلم لنموذج من الضباط الذين حصلوا على دورات تدريبية في أمريكا، والذين لا يفرقون بين الشرطي والكاوبوي، ويذكرنا ذلك بمجموعة المقالات الهامة، والتي كتبها المفكر المصري د. محمد سعيد في ذلك الوقت عن ظاهرة «الضابط الفتوة» والتي أدت بوزير الداخلية إلى إصدار الأمر باعتقاله، ويرى هذا الضابط أن الحل الوحيد لمواجهة الجماعات الإسلامية هو إطلاق الرصاص عليهم.

وعلى الجانب الآخر يعرض المخرج عاطف الطيب في فيلمه الرائع «البريء» والذي تم تصويره عام٨٥، ولكنه عرض عام٨٦، التربية الفاشية في معسكرات الجيش، والتي تعتمد على القهر والإزلال، وقد تنبأ الفيلم بأحداث تمرد الأمن المركزي في فبراير عام٨٦.

وبطل الفيلم واحد من هؤلاء الجنود ريفي بسيط لم يكن يعرف حتى معنى الخدمة في الجيش.. وعندما سأل أحد أصدقائه المتعلمين يجيب.. بأن الجيش يعد الناس لمحاربة الأعداء، وعندما يتم تجنيده يكشف الفيلم عن الأسلوب التقليدي والشائع في التربية العسكرية وهو تحويل البشر إلى آلات مطيعة تنفذ الأوامر بالريموت، ويتم استغلال الجندي ليكون أكثر جهلاً وانغلاقا وانسياقا للأوامر إلى حد إهدار آدميته، وبنقل البطل إلى أحد معسكرات الاعتقال السياسي، يفهم من قادته أن هؤلاء المعتقلين هم أعداء الوطن.. فيعاملهم بشراسة إلى حد قتل أحد منهم ويعرض لنا الفيلم نموذجاً لأحد ضباط المعتقلات السياسية في مصر، وفي استقبال مجموعة جديدة من المعتقلين بالضرب يكتشف البطل أن صديقه هو واحد منهم، فيصرخ في زملائه بأنه يعرفه وهو ليس من أعداء الوطن، وهنا نبدأ لحظة الاكتشاف المذهلة بالنسبة للجندي البسيط عندما يدرك أن هؤلاء المعتقلين ليسوا أعداء للوطن، وعندما يموت صديقه يكون قد اكتشف أنه قد خدع تماما.. ومن برج الحراسة وحيث يمسك بالناي في يد والرشاش في يده الأخرى، وهو يشاهد السيارات الكبيرة قادمة تحمل دفعة جديدة من المعتقلين يطلق النار على الجنود وعلى الضباط بينما نسمع أصوات المعتقلين وهم داخل السيارات يدقون على أبوابها في نداء للحرية، وإن كانت الرقابة قد غيرت هذه النهاية.

في بداية التسعينات دخلت السينما المصرية من خلال متغيرات الواقع السريعة منعطفا جديداً في علاقتها بالسياسة، والحقيقة أن هذا المنعطف تعود إشاراته الأولى إلى الفترة التي تولى فيها الرئيس السادات زمام السلطة، فعندما أطلق الجماعات الدينية والسلفية ضد القوى والفصائل السياسية التي تعارض توجهاته السياسية، سواء مشروعه التصالحي مع إسرائيل أو فيما يتعلق بسياسته الداخلية، متوهما أن من السهل عليه القضاء بعد ذلك على هذه الجماعات، لكن تلك الجماعات لم تتوقف عن

ممارسة نشاطاتها بعد أن أدت مهمتها في ضرب القوى الوطنية واليسارية، والتي لم تكن تنتظر أوامر السادات على أية حال، بل راحت توسع من دائرة نشاطها من إحداث فتنة طائفية، وممارسة نشاطها المعادي ضد الدولة، بل إن السادات نفسه راح ضحيتها، وحتى بدأ الإعلان الرسمي عن وجودها الفعلي في المجتمع المصري.

إن انتعاش الفاشية الدينية يرجع أساسا إلى فشل المشروع التحديثي الذي حاولت الدولة التسلطية الشعبوية إقامته، والتراخي أو التراجع عن مشروع التصنيع الكبير de-industrialization وما نتج عن ذلك من نتائج سلبية، خاصة ظاهرة البطالة بين الشباب الذي كان يمكن لهذه المشروعات استقطاب طاقاتها، بالإضافة إلى ما كان يمكن أن توفره هذه المشروعات الصناعية من معطيات عمل تتفق مع معطيات تكنولوجية ومعرفية، الأمر الذي كان سيؤدي في النهاية إلى تقوض الهياكل القديمة والتقليدية، وانفلات الناس من قبضتها، وحيث يتم إدماج عمليات العمل الاجتماعي عبر هياكل حديثة في المجالات الاجتماعية مثل النقابات السياسية (الأحزاب).

وفي غياب ذلك يقع الناس أسرى فجوة الحداثة، يغتربون، ويعانون من الانفرادية والوحدة، ويتمزقون بسبب افتقادهم للتضامن سواء التقليدي أو الطبقي، وفي هذه الحالة يدفع الوضع غير الآدمي، وغير المتضامن الناس إلى محاولات هيولية لإعادة الانسجام إلى نفوسهم المتصدعة، والبحث عن التضامن التلقائي سواء بالعودة للاحتماء بالماضي، أو بالاحتشاد خلف زعيم أو أيديولوجية، وفي الحالتين تدفع الحالة الجماهيرية إلى انتعاش هائل للحركات غير الديمقراطية، وبالتالي يصبح المحور الرئيسي للحركة والممارسة السياسية هو أحد أبعاد الهوية السابقة على التمايزات الاجتماعية، مثل الدين، أو الطائفية العرقية، أو الثقافية، ووفقا لهذا المحور ستنمو أيديولوجيات إيهامية تصبح فيها الأنا الجماعية الدينية أو الطائفية أو العرقية في مواجهة الآخر، وستلعب عوامل التناقض بين الأنا والآخر، ليتحول إلى صراع وجود لا يعرف المصالحة أو التوفيقية أو الوسطية، وتتبنى أفكارا تنفي الآخر أي بحكم مكوناتها المعرفية لا تقبل التعايش مع الآخر، فهي الوحيدة المسموح لها بالتواجد، لأنها هي وحدها التي تمثل الحقيقة كلها، وغيرها يمثل الباطل كله. إن الأنا الجماعية في هذه الحالة تفرض التماثل والانصياع بأساليب قسرية وبالغة العنف والتطرف، وتقوم بها منظمة حزبية ذات طابع ديني أو طائفي أو عرقي ذات طابع شمولي.

والعنف المنظم ترتد أسبابه إلى عوامل سياسية ضاربة بجذورها في واقع الحياة السياسية في المجتمع. ذلك أن هذه الجماعات السياسية التي تقوم على نفي الآخر هي جماعات منفية ومتغربة اجتماعيا بفعل ممارسات السلطة، والتي تعتمد أيضا على نفي وتغريب ما عداها، والدافع أن الظروف التي تعاني منها مصر الآن، والتي أفرزت الإرهاب الديني السياسي قد مرت بها مصر مرات عديدة، وآخرها تلك الظروف التي أفرزت جماعة الإخوان المسلمين، والتي تعتبر الأب الشرعي لكافة تيارات الإسلام السياسي المعاصر في مصر. والذي يتابع الظروف التي نشأت فيها هذه الجماعة يجد أن التاريخ يعيد نفسه وبنفس الآليات، فقد ارتبطت هذه الحركة:

١ - بهزال دور البرجوازية وإفلاسها على الصعيد الوطني.

٢ - إنها كانت معاصرة لحركات مماثلة في العالمين العربي والإسلامي انطلاقا من ذات الظروف السوسيو - سياسية.

٣ - إنها تبدأ في صورة الاحتساب ثم تتضخم في السياسة.

٤ - تدفع بها التناقضات إلى الانتقال إلى العنف المسلح.

فكيف دخلت السينما المصرية المعركة ضد هذا التيار؟

من الواضح بداهة أن السينما المصرية لم تدخل المعركة ضد الإرهاب بعد أن كانت تتلامس معه من أجل عيون النظام.. ولكن دفاعا عن بقائها ذاته.. إذ إن واحدا من مشروعات الفكر السلفي استبعاد الفنون عامة من مجال الحياة الاجتماعية، والسينما على وجه الخصوص باعتبارها أداة تحض على الفسق. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لجأت السينما إلى الموضوعات التي تعالج قضايا التطرف الديني.. بعد الجرعة الزائدة عن الحد في تناول قضايا الانفتاح، حيث وضعها في مأزق في فترة تتسم بالغليان السياسي والاجتماعي، فأصبحت قضايا الإرهاب أحد وسائل الخروج من هذا المأزق.

ولنر كيف تناولت السينما المصرية هذا الموضوع ؟

الواقع أن الدين هو أحد التابوهات في السينما المصرية، فهو منطقة محظورات، ليس فقط من قبل الرقابة والمؤسسات الدينية، ولكن أيضا من الرقابة الداخلية والخوف الميتافيزيقي والفكري للمبدعين ذاتهم من ناحية، ومن ناحية أخرى خوف المنتجين من تبني موضوعات ذات طابع شائك مثل الموضوعات الدينية، وأخيرا الجماهير ذاتها والتي تعتبر الدين أحد مقدساتها الدينية، بالإضافة إلى الموقف الديني نفسه من السينما، ونحن نعرف مدى رفض المجتمعات المسلمة القديمة للصورة منذ أن حرم تصوير الشكل الإنساني تحسبا من عودة عبادة الأصنام السابقة على الإسلام.

لقد ظلت السينما موضوعا للحذر والريبة من قبل رجال الدين، ونحن نذكر رفض المؤسسة الدينية لفيلم «زينب»، الذي اعتبر من غير اللائق الكشف عن حياة الآخرين. ومازالت في الأذهان أيضا المعركة الكبيرة بين الأزهر ومشروع فيلم عن حياة الرسول (صلعم) عام١٩٥٢، والصور القريبة لهذه المعركة عندما تقدم يوسف شاهين للأزهر بسيناريو عن حياة النبي يوسف.. المهاجر.

لن تناقش السينما قضية دينية واكتفت ببعض القصص من التاريخ الإسلامي. أما في غير الأفلام ذات الطابع التاريخي فقد كان الدين يقدم بصورة إيجابية كطاقة من النور.. فالمنحرف أو المجرم يتوقف عند لحظة الآذان.. وكثير من الأفلام كانت تنتهي بموعظة دينية. أما العلاقة بين الدين والسياسة فأمر لم تتعرض له السينما إلا فيما ندر، وفي مجالات تاريخية أي بتناول شخصيات إسلامية دون أن يتعرض للعلاقة بين الدين والسياسة مثال الدولة الدينية وحتى شخصية رجل الدين لم يجرؤ أحد الاقتراب منها ولم يستطع أحد أن يفصل بين الدين وشخصية رجل الدين وهو رجل من البشر، من الممكن أن يخطىء أو يصيب.

في فيلمه شيء من الخوف لحسين كمال عام٦٩ يتقدم رجل ديني ليقود الجموع الريفية في ثورة ضد رئيس العصابة.. ومن المعروف أن ثروت أباظة كتب هذه الرواية يهاجم فيها جمال عبدالناصر.. متهما إياه باغتصاب مصر.. «فؤادة» أي أن الفيلم يقدم إسقاطا سياسياً على نظام الحكم، والذي يرى أن لا أحد قادر على إسقاطه إلا الجماعات الإسلامية.

يصور بهذا المعنى أيضا وبصورة أشد ضراوة ووضوحا سعيد مرزوق عام١٩٨٦ في الفترة التي ظهر فيها الإسلام السياسي على السطح حين يقدم فيلم إنقاذ ما يمكن إنقاذه.. ويتم الإنقاذ في الفيلم حين تصل أفراد من الجماعات الدينية بلحاهم وعصيهم يهاجمون القصر الذي تغتصب فيه المرأة الطاهرة «مصر» ويحرقون بعد أن يقتلوا كل من فيه، على الجانب الآخر يقدم سعد عرفة فيلم عائلة لا تسكن الأرض وهو أول فيلم يتحدث عن الجماعات المتطرفة في مصر، ويشير إلى تنظيماتهم السرية، وإلى أمراء هذه الجماعات وإلى مواجهة الشرطة لهم، إلا أن الفيلم يقدم معالجة ساذجة للموضوع ويفتقد إلى عمق الرؤيا.

ثم يقدم بعد ذلك فيلمه غرباء عام٧١، ويتعرض فيه أيضا للتطرف الديني، وحيث تعاني فتاة من أخيها المتطرف دينيا، بينما يتعلق قلبها بأستاذها محيي الذي يؤمن بأن العلم هو طريق التقدم وينتهي الفيلم بسفر الأستاذ محيي إلى الخارج، ولكنه يعود محطما بعد أن اكتشف زيف الحضارة الغربية. ويفقد إيمانه بمبادئه وينتحر؟!

ثم يعود سعد عرفة أيضا لنفس الموضوع حين يقدم عام٧٧ فيلمه الحب قبل الخبز أحيانا، ومع ازدياد المواجهة المسلحة بين الجماعات الدينية وأجهزة الأمن يقدم عادل إمام فيلمه الإرهاب والكباب.. من إخراج شريف عرفة عام٩١ ويسخرا فيه من أسلوب الشرطة وأجهزة الدولة عموما، ومن الأسلوب الذي تواجه به تلك الجماعات.

ثم يشترك عادل إمام مع نادر جلال في فترة وصل فيها تأثير الجماعات المتطرفة وموجة العنف المسلح الذي صدمت به الشارع المصري ليقدم فيلمه الإرهابي، والذي عرض بالقاهرة في حماية أجهزة الأمن، وقد عرض الفيلم للقصور الأمني في مواجهة الإرهاب في نفس الوقت الذي يكشف فيه عن جزء من تفكير هذه الجماعات مثل فكرة الاستحلال والتحريم والتكفير، وكيف يقومون بعملية غسيل لعقول الأطفال وتضع الظروف الإرهابي «عادل إمام» عندما تصدمه سيارة طبيبة وهو يهرب من الشرطة ليعيش في وسط عائلة متوسطة ومتحررة، والتي تقوم بعلاجه.. وهنا يكتشف تناقضات فكر الجماعة وفساد أساليبها ومبدأ الشك في منهجها وأسلوبها.. وعندما يترك بيت هذه الأسرة يكون مهيأ تماما للتصادم مع أمير الجماعة.

أما فيلم مرسيدس ليسري نصر الله فقد طرح انطباع المخرج الذاتية تجاه كل الأحداث التي مرت بها مصر منذ بداية الثورة ومعارك ٥٦، وموت أحلام الثورة بهزيمة ٦٧ حتى تمزق الكيان العربي بعد حرب الخليج.

إن القمع والثراء غير المشروع، وحيث تطرح الحال كلها أسئلة صعبة ومربكة، ومحاولات خروج من مأزق للوقوع في آخر وتعود تلك المآزق كلها إلى المأزق الكمين الذي يبدو أنه يستوعب كل المآزق السابقة بظهور

الفكر السلفي بفصائله المسلحة، وما صاحب ذلك من عنف ليهدد كل محاولات وتاريخ الإنسان المصري للتنوير والخروج من مأزق التخلف. وليقع بين فكر التبعية السياسية والثقافية والاقتصادية من ناحية، ومن ناحية أخرى رد الفعل المنقوص للتخلف وينتهي الفيلم والنار تلتهم أكبر ميادين القاهرة بعد معركة وحشية بين المتطرفين ورجال الشرطة.

وكالعادة تلقفت السينما التجارية ظاهرة الإرهاب مثلما تلقفت الظواهر الاجتماعية والسياسية الأخرى لتدمجها في أنماطها التقليدية من بوليسية ومغامرات وقصص حب عادية ومواضيع تتسم بالعنف الشديد لتغرق الشاشة بكمية من الدماء والعنف على الطريقة الأمريكية. مستغلة القضايا الساخنة في الشارع المصري، والذي يقع تحت وطأة دوائر العنف الفردي والمنظم ويصبح الشحات مبروك بطل الكاراتيه بطلا في هذه الأفلام.

وإذا كانت السينما المصرية قد دخلت معركتها ضد الإرهاب وبهذا المستوى المتواضع فإنها تكون قد خسرت معركة وجودها نفسه إذ ان الفكر الإرهابي والسلفي قد دخل المعركة ضد السينما منذ وقت طويل عندما قدم الفتاوى بتحريمها.. هذه الفتاوى التي أعطت السينما المصرية نفسها تبريرا لها وتعاطفا ضدها بما قدمته من نماذج سيئة ومبتذلة تلح عليها، ومازالت ولم تستطع أن تفرق بين الفن والكباريه.. أو بين التسلية والابتذال.. وعليها الآن ألا تواجه الفساد الاجتماعي والإرهاب فقط، بل التخلف أيضا.. تخلفها هي ذاتها.. وأن تعيد حساباتها.. وإلا ستكون مساهمة في تغذية ورفد الجيش الإرهابي بمزيد من القوة والدافع والمبررات.. وهذا سوف يرتد إلى صدرها.

٣ - علاقة السينما بالسياسة في المستوى السياسي

أ - ما قبل يوليو ٥٢

كما سلف وأن حددنا منهجيا عن علاقة السينما عند هذا المستوى أي تلك الأفلام التي يكون موضوعها سياسيا وتتناول علاقات السيطرة السياسية، والتي تدور حول سلطة الحكم والصراعات السياسية التي تدور حول هذه السلطة.

يتفق النقاد على أن أول فيلم روائي سياسي مصري هو فيلم لاشين، والذي أخرجه فريتز كرامب عام١٩٣٨. وهو وإن اتخذ عباءة التاريخ ليخفي أهدافه تحتها إلا أن هذه العباءة لم تكن سوى غلالة رقيقة كشف عنها قرار المنع، والذي أصدره وكيل وزارة الداخلية وقتذاك باعتباره فيلما يعيب في الذات الملكية. والفيلم - و الذي كان من إنتاج استوديو مصر - يقدم ثورة شعب يعيش على حافة الجوع، ويضطر في النهاية إلى الثورة، حيث تقتحم الجماهير مخازن الغلال، وتقوم بتوزيعها على الجميع، ورغم أن طلعت حرب قد تدخل شخصيا لعرض الفيلم. والذي نجح جماهيريا إلا أن قرار المنع قد جعل السينما تتحاشى تعاطي السياسة. بما في ذلك أفلام استوديو مصر، ولفترة طويلة.. خشية قرارات المنع والمصادرة، ومايترتب على ذلك من خسائر مادية فادحة.. ولم يجرؤ أحدعلى التعرض بالنقد للنظام القائم. إلا في عام١٩٤٢ عندما قدم المخرج فريد الجندي فيلما من إنتاج يحيى السيد ابن احمد لطفي السيد، فيلما يتعرض للأساليب غير الشريفة للصراع الحزبي في مصر، مشيراً لشخصيات على قمة الحياة السياسية.. مثل النحاس باشا.. وكان

الوفد في السلطة فمنع عرض الفيلم ثم عاد وصرح بعرضه بعد حذف مشاهد بعينها، وقد أثر هذا الحذف على اختلال الفيلم وفشله في دور العرض.

وبعد هذا الفيلم لم تطل السينما المصرية على الواقع من نافذة السياسة رغم الأحداث الساخنة التي كان يمر بها المواطن المصري، وحتى قيام ثورة ٢٣ يوليو اللهم إلا من خلال فيلمين أحدهما لإبراهيم عمارة عام٥٢، وقبل قيام الثورة بشهور قلائل، وهو فيلم مسمار جحا، والذي منع من العرض، وكان سبب المنع انه يتعرض للنظام الحاكم والطبقة الحاكمة، وتدور أحداث الفيلم في عهد الاحتلال التركي لمدينة الكوفة، وكان عهد ظلم واستبداد، وكان جحا يخطب في الناس ويبين لهم مفاسد ذلك العهد ،والفيلم الآخر هو مصطفى كامل والذي أخرجه أحمد بدرخان عام٥٢، وقبل الثورة، وقد منع عرض الفيلم حتى قيام الثورة تنفيذا لتعليمات الرقابة، والتي تنص على مراعاة الحذر في ذكر المواضيع التاريخية ومشاهير العظماء ومثال البطولة الوطنية، مما يخشى معه أحداث الشغب وإثارة الخواطر.. والذي شاهد الفيلم يعرف سبب المنع، حيث يبدأ الفيلم بسنوات بعد وفاة الزعيم مصطفى كامل أي في ثورة ١٩، وتتوالى لقطات تسجيلية وروائية تعبر بعاطفة عن مناخ الثورة، جماهير تهتف، جنود انجلترا يطلقون الرصاص، سعد زغلول يخطب، مواجهات بين قوات الاحتلال والشعب، وفي فصل دراسي يحكي أحد مدرسي التاريخ عن مصطفى كامل.. وحيث نشاهد أحداث دنشواي، كما يورد عددا من خطب مصطفى كامل، وينتهي الفيلم ملوحا بأهمية النضال على طريق مصطفى كامل.

لا مفر لنا من أن نضع أحداث ١٩٤٨ والقضية الفلسطينية في إطار هذا المستوى من العلاقة بين السينما والسياسة باعتبار أن أحداث ٤٨، هي في المقام الأول قضية سياسية، من حيث إن نتائجها العسكرية ترتبت على أوضاع سياسية داخلية وخارجية، وما ترتب على هذه النتائج من أوضاع سياسية داخلية بعيدة المدى.

وعندما اشتعلت الحرب في فلسطين كانت دور العرض في القاهرة والمدن الرئيسية تعرض أفلاما مثل المليونيرة الصغيرة، وطلاق سعاد هانم، وجوز الاثنين.

في هذه الفترة التي أحكم أثرياء الحرب سيطرتهم على الإنتاج السينمائي رغم سخونة الحركة الوطنية التي بدأت منذ عام٤٦ وعام٤٧ حينما أعلنت الأمم المتحدة قرار تقسيم فلسطين فتحت خلالها أبواب التطوع للحرب ضد الصهاينة قبل أن يدخل الجيش المصري رسميا.

كان الإعلام الصهيوني قبل ٤٨، ومن خلال نفوذ الرأسمالية اليهودية قد تسلل إلى الإعلام الغربي، وراح ينتج الأفلام التي تبث دعواها الأيديولوجية ،وتحاول إثارة القضية اليهودية في اتجاهين: اتجاه موجة نحو يهود العالم يخلق الشحن الانفعالية التي تدفعهم للهجرة إلى فلسطين، واتجاه موجه نحو دول العالم خاصة القوية لمناصرة الحركة الصهيونية ،والاستيلاء على فلسطين مستغلة قضية الاضطهاد الذي تعرض له اليهود وخاصة على أيدي النازية بأفلام قبل الوصايا العشر، وملك الملوك، والوعد الكبير وأرض الميعاد وغيرها، والتي تروج لفكرة أرض الميعاد وشعب الله المختار.. إلخ.

الهزيمة، وبدأت بعض الكتابات تندد بالفساد الإداري في أجهزة الدولة والجيش، ووجدت بعض القوى الوطنية التي كانت تؤيد النظام نفسه، وقد فقدت الثقة في صلاحيته، بينما انتعشت على الجانب الآخر القوى المعادية للنظام، والتي كانت تحت السطح لتطل برأسها، وتعلن التشكيك في شرعية النظام باعتباره غاصبا للسلطة.

وسادت الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية حالة من الارتباك والحيرة، وكان مناخ الهزيمة يغلف الماضي والحاضر والمستقبل، بحالة من الضبابية والغموض وسادت الدعوة إلى مراجعة كل شيء، وفتح ملفات هذا النظام وتصفية الحسابات القديمة والجديدة معه. وبدأت الأسئلة تطرح نفسها، ماذا حدث ؟ ولماذا حدث؟ ومن المسئول ؟

«هل هي طريقة عيشنا كما جاء على لسان ونيس بطل فيلم المومياء لشادي عبدالسلام» هل هو كما عبر عنه الشاعر عبدالمعطي حجازي في إحدى قصائده المغنى الذي كان يبحث في الحلم عن جسد يرتديه أم هو الملك الذي يرى حلم المغني يتجسد فيه أم ترانا خدعنا بسراب الزمان الجميل.

أسئلة وسط ضباب كثيف وانفعالات حادة، ولم تكن كلها بالوضوح، ولم تكن الأسئلة كلها تتسم بالبراءة فهناك مصالح وسياسات وأوضاع داخلية وخارجية وماضي وحاضر متشابك في كل هيولي، انعكس ذلك على الفكر والأدب كما في المسرح والسينما.

قدم توفيق الحكيم عودة الوعي (ينفض يديه من الثورة ونظامها)، وقدم نجيب محفوظ سلسلة من الأعمال الناقدة لثورة يوليو وسلبياتها ابتداء من السمان والخريف، وثرثرة على النيل، وميرامار، والحب تحت المطر، وحتى مجموعاته القصيرة، وأهمها تحت المظلة، والتي جاءت كرد فعل لواقع الهزيمة.

وعلى خشبة المسرح وقف الممثلون يصرخون يحيا الوفد في مسرحية يحيا الوفد ليعلنوا أن عبدالناصر اغتصب الحكم، وهم أصحابه الشرعيين، وكان الإخوان المسلمين يرون أن لاشيء يخلصهم من هذا المغتصب إلا السلطة الدينية (فيلم شيء من الخوف) وخرج الممثلون من الكواليس في «على الرصيف» ليعلنوا التمرد وتحول الرصيف إلى ثرثرة حول تاريخ الحركة الوطنية.

والواقع أن السينما المصرية كانت قد بدأت معركتها السياسية مع النظام قبل النكسة بعام ففي عام٦٦ قدم حسام الدين مصطفى رواية نجيب محفوظ «السمان والخريف» و«الرواية» و« الفيلم» يصدران بطلها عيسى الدباغ الذي كان عضوا في حزب الوفد، والذي أبعدته سلطة يوليو عن منصبه خلال حملات التطهير، ولم يستطع التكيف مع الوضع الجديد، وانغمس في ملذات حسية، وأصبح لا منتميا، ولكن عندما يحدث عدوان ٥٦ يستيقظ ضميره الوطني، وينضم إلى قوات المقاومة الشعبية، ويهب للدفاع عن الوطن وكأن سرقة الوطن شيء والدفاع عنه شيء آخر.

وفي نفس العام كان توفيق صالح قد انتهى من تصوير فيلم «المتمردون» وكأنه كان يتنبأ بالهزيمة، وقد تعرض الفيلم للمنع والمصادرة، ولم يعرض إلا عام٦٨ بعد أن فرضت الرقابة نهاية مختلفة توحي للمتفرج أن الأحداث حدثت قبل الثورة وانتهت معها.

عرفتها تلك الفترة، وستتناثر خلال الفيلم مشاهد عن ضياع فلسطين، والوطن المغتصب، والمصير المشترك. وفي هذا الفيلم سنشاهد بداية اجتماعات الضباط الأحرار، والذي استخدمه الفيلم للإشارة من خلال أحاديثهم إلى ارتباط النكبة بفساد القصر والطبقة الحاكمة.. وقدم كمال الشيخ عام٥٧ فيلم أرض السلام، والذي يصور عملية فدائية داخل أرض العدو، والفيلم يدعو الفلسطينيين بالعودة إلى بلادهم وحمل السلاح من أجل استردادها.

وإلى جانب القضية الفلسطينية سنجد قضية النضال الوطني ضد المستعمر الإنجليزي مساحة ضئيلة على شاشة السينما، يقدم صلاح أبو سيف فيلمه أنا حرة عام١٩٥٥ عن قصة لإحسان عبدالقدوس، وحيث تكون حرب ٤٨ هي التي شكلت وعي البطل بما يدور حوله على أرض الواقع، وفي هذا الفيلم دعوة للمرأة للتحرر من عبودية التخلف فكلاهما المرأة والرجل ضحايا للقهر، ويعرض صلاح أبو سيف مرة أخرى عام٦٢ عن قصة ليوسف إدريس فيلمه لاوقت للحب كقصة الكفاح المسلح والمقاومة الشعبية في منطقة القنال.

كان النظام الجديد قد بدأ يوطد أركانه، ويركز من سلطته خصوصا بعد فشل ثورة مارس ١٩٤٥، والتي كانت تدعو للديمقراطية، وعودة العسكر إلى ثكناتهم، وبعد فشل العدوان الثلاثي على مصر زادت قوة النظام. ولم يجرؤ السينمائيون على مناقشة الأوضاع الداخلية وحتى حرب ٥٦. لم نجد تعبيرا قويا عنها سوى في فيلم واحد هو بور سعيد من إخراج عز الدين ذو الفقار عام٥٧، والذي يربط بين حرب ٤٨ وحرب ٥٦، ويكشف عن الأطماع التوسعية للمستعمر، وقد ابتعد الفيلم عن إظهار البطولة الفردية، كما قدم شرائح عادية وبسيطة من الشعب كقوة رئيسية في المقاومة، وحيث ارتبطت مصائر الشخصيات بمصير الحرب. وكاد فيلم عمالقة البحر لسيد بدر عام٦٠ أن يكون عملا جيدا، حيث كان يتعرض لشخصية بطل سوري استشهد أثناء المعارك، ولكن للأسف جاء العمل مترهلا.

أما الأفلام الأخرى مثل سجين أبو زعبل، وسمراء سيناء لنيازي مصطفى عام٥٧، وحب من نار لحسن الإمام، ولا نطفيء الشمس لصلاح أبوسيف.. فلم يكونوا بحجم ومستوى التعبير عن هذه المعركة.

بينما قدم يوسف شاهين فيلمه صلاح الدين الأيوبي، والذي يحمل بعض الأفكار السياسية المجردة، والتي يمكن إسقاطها على الوضع الراهن فهو لم يصور الحرب بين العرب والصليبيين باعتبارها حرب دينية.. بين مسلمين ومسيحيين، كما لم يقدم أي موقف شوفيني أو عنصري، ودعا إلى وحدة العرب.

علاقة السينما بالسياسة في المستوى السياسي بعد ٦٧

جاءت النكسة زلزالا قويا هز كل الأعمدة التي يستند إليها المجتمع المصري، والذي لم تتحمل بنيته الضعيفة قوة الهزة، كما وجد النظام نفسه في مأزق حقيقي بعد ١٥ عاما ظل يردد شعارات الانتصار والإنجازات، ولا يستطيع منصف أن يتجاهل تلك الإنجازات، التي تحققت خلال تلك الفترة كبداية لمشروع تحديثي قومي، ولكن النكسة أطاحت بكل الطموحات وطرحت بقوة إعادة التفكير في الوضع بأكمله. بدأ الاحتجاج بمظاهرات الطلبة عام٦٨، والمطالبة بمحاكمة ضباط الطيران، والتحقيق في أسباب

الهزيمة، وبدأت بعض الكتابات تندد بالفساد الإداري في أجهزة الدولة والجيش، ووجدت بعض القوى الوطنية التي كانت تؤيد النظام نفسه، وقد فقدت الثقة في صلاحيته، بينما انتعشت على الجانب الآخر القوى المعادية للنظام، والتي كانت تحت السطح لتطل برأسها، وتعلن التشكيك في شرعية النظام باعتباره غاصبا للسلطة.

وسادت الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية حالة من الارتباك والحيرة، وكان مناخ الهزيمة يغلف الماضي والحاضر والمستقبل، بحالة من الضبابية والغموض وسادت الدعوة إلى مراجعة كل شيء، وفتح ملفات هذا النظام وتصفية الحسابات القديمة والجديدة معه. وبدأت الأسئلة تطرح نفسها، ماذا حدث ؟ ولماذا حدث؟ ومن المسئول ؟

«هل هي طريقة عيشنا كما جاء على لسان ونيس بطل فيلم المومياء لشادي عبدالسلام» هل هو كما عبر عنه الشاعر عبدالمعطي حجازي في إحدى قصائده المغني الذي كان يبحث في الحلم عن جسد يرتديه أم هو الملك الذي يرى حلم المغني يتجسد فيه أم ترانا خدعنا بسراب الزمان الجميل.

أسئلة وسط ضباب كثيف وانفعالات حادة، ولم تكن كلها بالوضوح، ولم تكن الأسئلة كلها تتسم بالبراءة فهناك مصالح وسياسات وأوضاع داخلية وخارجية وماضي وحاضر متشابك في كل هيولي، انعكس ذلك على الفكر والأدب كما في المسرح والسينما.

قدم توفيق الحكيم عودة الوعي (ينفض يديه من الثورة ونظامها)، وقدم نجيب محفوظ سلسلة من الأعمال الناقدة لثورة يوليو وسلبياتها ابتداء من السمان والخريف، وثرثرة على النيل، وميرامار، والحب تحت المطر، وحتى مجموعاته القصيرة، وأهمها تحت المظلة، والتي جاءت كرد فعل لواقع الهزيمة.

وعلى خشبة المسرح وقف الممثلون يصرخون يحيا الوفد في مسرحية يحيا الوفد ليعلنوا أن عبدالناصر اغتصب الحكم، وهم أصحابه الشرعيين، وكان الإخوان المسلمين يرون أن لاشيء يخلصهم من هذا المغتصب إلا السلطة الدينية (فيلم شيء من الخوف) وخرج الممثلون من الكواليس في «على الرصيف» ليعلنوا التمرد وتحول الرصيف إلى ثرثرة حول تاريخ الحركة الوطنية.

والواقع أن السينما المصرية كانت قد بدأت معركتها السياسية مع النظام قبل النكسة بعام ففي عام ٦٦ قدم حسام الدين مصطفى رواية نجيب محفوظ «السمان والخريف» و«الرواية» و« الفيلم» يصدران بطلها عيسى الدباغ الذي كان عضوا في حزب الوفد، والذي أبعدته سلطة يوليو عن منصبه خلال حملات التطهير، ولم يستطع التكيف مع الوضع الجديد، وانغمس في ملذات حسية، وأصبح لا منتميا، ولكن عندما يحدث عدوان ٥٦ يستيقظ ضميره الوطني، وينضم إلى قوات المقاومة الشعبية، ويهب للدفاع عن الوطن وكأن سرقة الوطن شيء والدفاع عنه شيء آخر.

وفي نفس العام كان توفيق صالح قد انتهى من تصوير فيلم «المتمردون» وكأنه كان يتنبأ بالهزيمة، وقد تعرض الفيلم للمنع والمصادرة، ولم يعرض إلا عام ٦٨ بعد أن فرضت الرقابة نهاية مختلفة توحي للمتفرج أن الأحداث حدثت قبل الثورة وانتهت معها.

لقد قدم توفيق صالح في هذا الفيلم نقدا قاسيا للثورة وقادتها، وألقى بظلال من شك حول صلاحيتها من موقف رجل ثوري وأحداث «المتمردون» ليست أحداثا سياسية إلا أن المعادلات التي وضعها توفيق صالح تجعل من فيلمه أحد أفلام الإسقاط السياسي التي يسهل على المتفرج الإحالة إلى مرجعيتها.

مصح للمرضى «الوطن» ينقسم إلى ثلاثة أقسام، عنبر المجان، وعنبر الدرجات ثم الإدارة التي تملك سلطة القهر «التقسيم واضح» الإدارة تتجاهل الاحتياجات الملحة لسكان عنبر المجان حتى الماء الضروري للحياة، بينما يجد مرضى عنابر الدرجات الماء المثلج، وتغيير الهواء بفعل مراوح أنيقة، وقد أوجد توفيق صالح بالمصح كل الشخصيات التي تصلح للإسقاط السياسي، والتي تنتمي إلى شرائح وطبقات اجتماعية مختلفة، العامل، والفلاح، والمثقف، والجندي، وتشتد أزمة سكان عنابر المجان وتزداد أوضاعهم سوءا ويلتقون على ضرورة عمل شيء، ولكنهم لا يعرفون ما هو.

ويقرر العامل وقد سحقه العطش إلى الاندفاع إلى خزان مياه الدرجات ليشرب وفي لمح البصر يتدافع خلفه زمرة الفقراء وسرعان ما تسحقهم قوة الشرطة. ويتعاطف عزيز وهو «طبيب مريض بالدرجات» معهم ويناصرهم فيختارونه قائدا لهم، ولكنه يقودهم إلى سلسلة من الهزائم المتلاحقة. يقترح الإضراب عن الطعام وهم مرضى السل، فيكشف بذلك عن جهله بالواقع وبفشل الإضراب، يتخذ قرارا بالاستيلاء على المصحة، وبالفعل يستولي على المصحة، ويعهد بحماية الوضع الجديد لجندي سابق متقاعد، وهو شخصية جاهلة لا تملك من مقدرة الدفاع والفهم العسكري سوى حنجرته، يقود الدفاع عن المصحة ضد جنود مسلحين بالبنادق.

يقرر قيادة مظاهرة والذهاب إلى وزارة الصحة للضغط على المسئولين لتحقيق مطالبهم، ولكنهم يعودون حيث أتو مقهورين برجال الشرطة ليجدوا المدير الجديد في حماية السلطة. والمتمردون يكشف عن الارتجال والجهل والخلل العام ويشير توفيق صالح إلى فشل القيادة بحكم تكوينهم الطبقي والفكري، وكان على المقهورين أن يفهموا ذلك منذ البداية وينتهي الفيلم بدعوة الجماهير أن تفرز من داخلها قيادتها، وقد اعترف توفيق صالح أنه كان يقصد عبدالناصر من خلال الشخصية الرئيسية، والحقيقة أن توفيق صالح لم يتنبأ بالهزيمة فقط، بل بعودة الأوضاع كما كانت عليه قبل الثورة.

ثم يعود توفيق صالح عام٦٨ ليقدم فيلم السيد البلطي، والذي يدين تهميش الجماهير، وإبعادهم عن المشاركة في أحداث البلاد، كما يربط بين الهزيمة والأوضاع المتخلفة وعدم القدرة على مسايرة المتغيرات ويدين الجماهير باستسلامها للشخصية الكاريزمية فهناك السيد البلطي الذي يملك قوة أسطورية وخارقة قادرة على حل كل المشاكل، ويعترف توفيق صالح أيضا أنه كان يقصد عبدالناصر.

وفي عام١٩٦٨ يقدم صلاح أبو سيف فيلم القضية ٦٨، ويوجه فيه نقدا شديدا للاتحاد الاشتراكي (المؤسسة السياسية للنظام الناصري)، وطرح السؤال هل نهدمه أم نرممه ونعيد إصلاحه؟ ثم توالت الأفلام السياسية التي اشتبكت مع النظام الناصري من جبهات متناقضة فقدم كمال الشيخ عام٦٩ فيلم ميرامار عن رواية نجيب محفوظ، وقام ممدوح الليثي بتشويه متعمد لمضمون الرواية الفكري، ومسخ موقفها النقدي من اللحظة الحاضرة (نشرت الرواية عام٦٦) لحساب كل القوى التي كرست كل صفحات الرواية لإدانتها، وجاء الفيلم لقلب الأمور رأسا على عقب، ويجعل من كل الأشباح الهزيلة التي أظهرتها الرواية أبطالا.

وتقدم ميرامار وهي تفتح النار على ثورة يوليو في السينما ، ويقدم ممدوح الليثي في عام ٧١ فيلم ثرثرة على النيل عن قصة لنجيب محفوظ أيضا، ويضم مجموعة من المثقفين المهمشين بينهم ممثل ومحام وطالبة وزوجة تقدمهم الرواية، والفيلم كشخصيات معزولة عن الواقع سلوكهم يتسم باللامبالاة واللاانتماء، ويصف نجيب محفوظ أسباب هذا الضياع.. إن المجتمع الذي لايسعى إلى إشراكهم في أموره لايستحق أن يسعى أحد وراءه.

ونجيب محفوظ يدين هذا السلوك خاصة بعد مقتل أحد الفلاحين أثناء العودة من رحلة عابثة.. ولم تتعرض الرواية لأحداث ٦٧، ولكن ممدوح الليثي كاتب السيناريو أضافها لأسباب سياسية وتجارية وأغرق الفيلم في تفاصيل الحياة الفاسدة، ورغم أن الفيلم يعرض مدينة السويس التي أصابها الدمار إلا أنه سرعان ما ينساها وسط مشاهد الجنس والمخدرات، والفيلم عموما مثال جيد لكيفية استثمار أحداث النكسة تجاريا، بالإضافة إلى عائدها السياسي.

ثم توالت الأفلام السياسية، والتي اشتبكت مع النظام الناصري من جبهات متناقضة فقد واجه هذا النظام نقدا عنيفا من رجال كانوا أنصاره بالأمس ، فقد عرض في عام ٧١ فيلم الاختيار ليوسف شاهين، وهو واحد من ثلاثية النكسة ليوسف شاهين، والتي تضم العصفور وعودة الابن الضال.

وقد جاء فيلم الاختيار ليوسف شاهين ليكون بمثابة بداية جديدة له على المستوى السياسي والفني. يعرض يوسف شاهين في هذا الفيلم أزمة المثقفين وازدواجيتهم من خلال شخصية الكاتب مراد كنموذج للمثقف الانتهازي، والذي لم يستطع أن يحقق التوازن بين كونه كاتبا وكونه إنسانا ويدين يوسف شاهين في هذا الفيلم المثقفين ويحملهم مسئولية الهزيمة. أما في العصفور والذي تم تصويره عام ٧٢، ولم يعرض إلا عام ٧٤، فهو يقدم مجموعة من الشخصيات التي انتزعها يوسف شاهين من قلب المجتمع المتنافر في ذلك الوقت فهناك لص يسرق معدات مصنع جديد في الصعيد وضابط صغير يتحرى خلف لص المصانع، والذي يتستر عليه ويحميه ضابط كبير، وهناك أحد كبار السياسيين يعد العدة ليفلت بنفسه قبل أن تكشفه الهزيمة، ورجل سكير «جوني» يحلم طوال الوقت برغبة العيش أيام المعسكرات الإنجليزية.

ونهاية الفيلم الرائعة، والمتعددة المستويات، والتي مازالت في حاجة إلى دراسة دلالية للوقوف على ما يريده يوسف شاهين في فيلمه، فأولا هناك خطاب عبدالناصر الذي يتنحى فيه عن السلطة وبصوته الحزين الجريح وآلاف المواطنين الذين يستمعون إلى الخطاب بقلوب كسيرة، وفي قطع لأحد الشوارع الخالية يظهر متسول ضرير عاري الصدر يقوده طفل مهلهل الثياب.. هو شعب عبدالناصر، وهناك الجماهير التي خرجت إلى الشوارع في رفض للهزيمة، ونلمح على الجانب الآخر سيارة إحدى شركات القطاع العام محملة بالمسروقات، والتي ستباع لحساب أحد اللصوص هل علينا أن ننظر إلى الداخل قبل أن نواجه العدو الخارجي ؟!

وإذا كان فيلم العصفور قد منع من العرض فقد عرض في نفس العام فيلم إمبراطورية ميم أثناء مظاهرات الطلبة التي كانت تطالب بمواصلة القتال، والذي يوجه نداء إلى الطلبة بأن يلتفتوا إلى دروسهم ولا يتدخلوا

في السياسة، وكذلك عرض فيلم الخوف لسعيد مرزوق، والذي يعرض لمأساة المهجرين من مدن القناة في أعقاب النكسة. ولكنه جاء صورة للاستغلال التجاري لضحايا النكسة.

في عام٧٢ عرض لجماعة السينما الجديدة، والتي كانت قد تشكلت عام٦٩ باكورة إنتاجها بفيلم أغنية في الممر لعلي عبدالخالق، والذي أكد قيمته الصمود ومواصلة القتال رغم ضباب الهزيمة، وقدم فيه مجموعة من الجنود الذين يصرون على التمسك بالأرض.

في عام٧٣ قامت حرب أكتوبر، وكانت السينما المصرية تعرض فيلم أبناء للبيع، والبنات والمرسيدس لحسام الدين مصطفى عن كيفية اصطياد فتيات الجامعة بواسطة السيارة المرسيدس، وفيلم نساء الليل لحلمي رفلة، والذي يناقش مشكلة العاهرات.

لم تقدم السينما المصرية حرب أكتوبر بالشكل الجدير بها اللهم إلا من خلال فيلم أبناء الصمت لمحمد راضي عام٧٤، والذي يتناول فترة حرب الاستنزاف والعبور في مشاهد قوية لم تقدمها السينما المصرية حتى الآن.

ولم تنجو حرب أكتوبر من استغلال السينما التجاري لها فقدمت أفلام هزلية مثل الوفاء العظيم لحلمي رفلة والرصاصة لاتزال في جيبي لحسام الدين مصطفى، وبدور لنادر جلال قدمه عام٧٤ قبل أن يقدم الراحل شادي عبدالسلام رائعته المومياء عام٧٥، ويصرخ بطله ونيس في وجهنا جميعا هل هذه طريقة عيشنا؟!

لقد حقق انتصار أكتوبر ٧٣ قدرا من الثقة والتوازن السيكولوجي للمصريين، وكذلك السند السياسي للسادات كي يذهب إلى الكنيست الإسرائيلي ثم الجلوس إلى مائدة المفاوضات إلا أن هذه الثقة سرعان ما تعرضت للاهتزاز فالصلح مع إسرائيل لم يحل مشاكل المجتمع المصري الاقتصادي، كما شهدت نهاية الثمانينات بداية تحولات سياسية دولية كبيرة فقد انهارت الكتلة الشيوعية، وانتهت الثنائية القطبية التي كانت تتزعم العالم، والتي كانت تسمح للعالم الثالث بهامش من المناورات والمساومات السياسية، وانفردت أمريكا بالسيطرة على العالم، وقد دعمت هذه السيطرة بعد حرب الخليج التي خرج منها العرب أكثر تمزقا وإحباطا وتشاؤما.

لقد دعت تلك الظروف الكثير من المفكرين والسياسيين إلى إعادة ترتيب أوراقهم بعد أن انهارت كثير من الحقائق والأوضاع، والتي كانت تعتبر إلى وقت قريب من المسلمات، وبدأ الجميع في محاولة للخروج من المأزق الذي وضع العرب أمام أنفسهم، وهو يشبه إلى حد كبير المأزق الذي واجهوه عقب هزيمتهم أمام الحملة الفرنسية.

ولقد سمح مناخ أكتوبر بالإفراج عن فيلمي العصفور ليوسف شاهين، وزائر الفجر لممدوح شكري فعرض العصفور ليوسف شاهين عام٧٤. أما زائر الفجر فقد تم عرضه عام٧٥، والذي تحكى قصته من خلال تحقيقات وكيل النيابة الذي يصر على مواصلة التحقيق في موت نادية الشريف رغم تقرير الطبيب الشرعي بموتها بهبوط في القلب، ويكتشف من خلال التحقيقات أنها كانت تنتمي إلى جماعة سياسية سرية

تعادي النظام مما يعرضها إلى مطاردة الأجهزة البوليسية، والتي يشير الفيلم إليها بتهمة الاغتيال وينتهي الفيلم بحفظ التحقيق بناء على أوامر من أحد المسئولين في السلطة.

ويربط الفيلم بين القهر السياسي والانحلال والفساد الأخلاقي والاجتماعي، والذي يحظى بالحماية كما يدين بقوة الدولة البوليسية، وفي العام نفسه يواصل حسين كمال مهمته بلا كلل في تجريح النظام الناصري بتقديم فيلم لاشيء يهم، والذي يدين الاشتراكية ويجعل منها المسئولة عن كافة المصائب التي لحقت بمصر والمصريين ثم يقدم بعده فيلم حب تحت المطر عام٧٥، في نفس الوقت الذي يقدم فيه علي بدرخان فيلم الكرنك عام٧٥، وفي كلا الفيلمين يتم اقتحام أكتوبر على سبيل الدعاية للنظام الساداتي الجديد، وسوف يعتبر النقاد أن فيلم الكرنك هو الافتتاحية لمشاهد الهجوم المتوالية على النظام الناصري، أو ما سميت بعد ذلك بمشاهد مراكز القوى أو أفلام الكرنكة التي تركز هجومها على فتح ملفات الإجراءات القمعية والبوليسية، والتي استخدمت في تأييد ما أسماه السادات ثورة التصحيح.

وتدور أحداث فيلم الكرنك ما بين عام٦٣ حتى عام٦٩، يعتقل إسماعيل بطل الفيلم وصديقته زينب، ومعهما صديق مشترك للمرة الأولى بتهمة الانتماء إلى الإخوان المسلمين، وللمرة الثانية بتهمة الانتماء إلى اليسار والمرة الثالثة بتهمة عدم التعاون مع المخابرات، بينما يتهم الصديق الثالث بالشيوعية، والذي يتم اغتياله داخل المعتقل، وهنا تقع هزيمة يونيو ٦٧، والفيلم يضع النهاية بمحاكمة مدير المخابرات على أثر ثورة التصحيح ، وقيام حرب أكتوبر، بينما ينهي نجيب محفوظ روايته بالهزيمة، وهكذا يستمر التلاعب بأوراق نجيب محفوظ لصالح نظام السادات في كل ما كتبه محفوظ عن هذه الفترة، والتي نقلت إلى السينما.

في عام٧٦ يقدم يوسف شاهين رائعته الابن الضال والمستوحى من الإصحاح الخامس عشر من انجيل متى، والذي يصور مشاعر الكراهية بين الأشقاء بسبب المصالح المتناقضة، وإن كان يقترب بشكل أو آخر من فيلم فيسكونتي الشهير (الملاعين).

تاريخيا يبدأ الفيلم قبل موت عبدالناصر، ويقول إنه رغم الهزيمة ومحاولات تجاوزها فعطية الابن الأكبر لعائلة المدبولي يمتلىء رغبة في مزيد من السلطة، وقد استولى على معظم أملاك الأسرة، كما يقوم بتوريدات غذائية إلى قوات الجيش المرابطة عند حدود العزبة دون أن يعنيه شيء من الصراع الدائر مع العدو. يواجه بالعنف والمعارضة داخل العائلة والأب المهزوم أعلن أن دوره قد انتهى والأم تتستر على جرائم ابنها، أما الجيل الجديد «إبراهيم» فهو مهموم برغبته في السفر إلى أمريكا لدراسة علوم الفضاء، بينما تعارضه ابنة عمه تفيدة، والتي تربطها به علاقة حب، والجميع ينتظرون على ذلك الحلم القديم، والذي يعلق عليه الفقراء والمقهورون آمالهم، وعندما يخرج علي من السجن بعد أن أفرج عنه عبدالناصر يكون منهكا ومهزوما بينما لايريد أن يصدق الآخرين أنه قد خرج من سجن ليدخل سجنا آخر.

وإذا كان المثقف في صورة سيد في اختيار أحد أسباب الهزيمة فإن المثقف في صورة علي هو أحد ضحاياها، وذلك المثقف الذي فقد إيمانه بالنظام واستسلم على كل الجهات.

وحين تصل التناقضات داخل الأسرة إلى ذروتها تقوم المذبحة (الأخ يقتل أخاه والزوجة زوجها والأم ابنها)، ويغرق الجميع في بحر الدم لاينجو منه سوى إبراهيم وتفيدة، وتراهما والسيارة تبتعد عن بيت المدبولي في رحلة إلى مستقبل غامض.

قبل أن تنتهي فترة السبعينيات يشرع يوسف شاهين في سرد سيرته الذاتية سينمائي، والتي تعكس الأجواء السياسية التي عاشها، وكذلك أفكاره حول الواقع السياسي.

وإذا كان يوسف شاهين ينهي فيلمه الابن الضال بالشاب إبراهيم، وهو يبحث عن طريق مختلف فإن يوسف شاهين في إسكندرية ليه عام ١٩٧٩ بدأ رحلة البحث الذاتي داخل نفسه ليجد طريقا للخروج من المأزق الفردي والمأزق التاريخي ويقول: «في هذا الفيلم أردت البحث عن حقيقة نفسي وحقيقة زمني».

يتجاوز يوسف شاهين سيرته الذاتية ومصير الفرد ليتأمل العالم المحيط والمجتمع المحيط، وتدور أحداث إسكندرية ليه عام ٤٢.. حيث أن أجواء الإسكندرية في هذه الفترة تقترب من أجواء رباعيات الإسكندرية للورانس داريل« أمراء وعملاء وجواسيس الدول المتصارعة والمشاركة في حرب الجاليات اليهودية وجنود الاحتلال يمرحون في الكباريهات، وبلطجية يؤجرون أنفسهم لمن يريد». تتحرك الشخصيات في مناخ أزمة اجتماعية واقتصادية طاحنة ونضالات وطنية ضد الاحتلال، الطبقات الارستقراطية والمتوسطة، وأغنياء الحرب الذين يتعاونون مع المستعمر.

بطل إسكندرية ليه «يحيى» يوسف شاهين نفسه ابن أسرة بورجوازية صغيرة مسيحية لبنانية الأصل الأب محام فاشل ذو أفكار اشتراكية. حول يحيى لنموذج عالم مضطرب وصراعات طاحنة. ويحيى يريد أن يهرب من كل ذلك إلى أمريكا ليدرس التمثيل، وتتعرف في الفيلم على إبراهيم الماركسي، والذي يخوض صراعا من أجل حقوق العمال الذين يضطهدهم الباشا المستغل والمتعاون مع الاحتلال، والذي جمع ثروته بطريقة غامضة. وهناك أسرة دافيد اليهودي صديق يحيى وأخته سارة، والذي تجمعه بإبراهيم خلية ماركسية، وهناك عادل الارستقراطي الوطني الذي يؤجر البلطجية ليأتوه بالجنود الإنجليز ليقتلهم كي يحسب على القوى الوطنية، ولكنه يقع في غرام أحدهم. وهناك ضباط صغار يحاولون البحث عن تحالفات مع ممثلي التيار الديني، والتعرف على أفكار هؤلاء في تلك الفترة خاصة جماعة الإخوان المسلمين.

خطوط متشابكة من الأحداث تصنع مناخا عاما للإسكندرية، بل لمصر في هذه الفترة خاصة ما يحدث بين أبناء الطبقة المتوسطة المصرية، الضباط الشبان يحلمون بالنازي كي يخلصهم من الاستعمار البريطاني، ويقومون بعمل مغامرات صغيرة ضد قوات الاحتلال، كما يعرض الفيلم العلاقة بين الشيوعية والجماعات اليهودية، وهناك قصة الحب بين سارة اليهودية وإبراهيم الماركسي المصري، والتي تمثل دعوة يوسف شاهين للتسامح.

التسامح هو التيمة الأساسية في فيلم إسكندرية ليه فمنذ اللقطات الأولى في الفيلم نرى النساء المصريات يصرخن من النوافذ عطفا على جندي إنجليزي يضربه مرسي بالحذاء على وجهه، ويصل التسامح في الفيلم بأن يحشر يوسف شاهين في فيلمه مشاهد من وثائق سينمائية عن اضطهاد النازي لليهود، ودون أن يشير الفيلم إلى ما يحدث في فلسطين، هذا التسامح يضع علامات استفهام عما يدور في ذهن يوسف شاهين، خاصة عندما تحمل الشابة اليهودية من الشاب المصري!

ويطرح يوسف شاهين في هذا الفيلم مفهومه للعلاقة مع الآخر، والتسامح معه. نفس الفكرة التي سوف تتكرر بعد ذلك في فيلم بونابرت ثم المهاجر.

إن فكرة التسامح هي الركيزة الأساسية التي تسود نظرية حقوق الإنسان، ولكن التسامح يستوجب توفر أرضية سياسية وثقافية وأخلاقية، ويحتاج إلى دعم وحماية بالإضافة إلى أنه لايزال يطرح إشكالية معقدة على المنظرين ورجال السياسة فهل للتسامح حدود أم أنه مطلق؟ أي هل يجب أن يمتد التسامح إلى الأفراد والمجتمعات اللامسامحة مثل من يعتنقون الأيديولوجية الصهيونية ذات الطابع العنصري؟ وهل يملك المظلوم والمضطهد والمقهور أن يتسامح مع جلاده؟ على أي حال فإن يوسف شاهين يطرح قضية العلاقة مع الآخر بشجاعة لم تجرؤ عليها السينما المصرية بقدر ما هي مطروحة في الثقافة والفكر العربي المعاصر. سيعاود يوسف شاهين طرح موقفه من العلاقة مع الآخر في فيلم وداعا بونابرت عام٨٥، وقد اختار هذه المرة تاريخا أبعد من زمن إسكندرية ليه، وهو زمن الغزو الفرنسي لمصر بقيادة نابليون بونابرت ونلتقي بوقائع هذه الحملة في الفيلم من خلال أسرة خباز سكندري لديه ثلاثة أولاد أكبرهم بكر شاب من شباب الأزهر، وعلي الذي يجيد الفرنسية ويكتب الشعر، ولديه أصدقاء من اليونانين والفرنسيين، ثم يحيى وقد قررت الأسرة الهجرة من الإسكندرية إلى القاهرة بسبب الغزو.

وفي القاهرة يشترك بكر الأزهري المسلم مع فلتاؤوس القبطي، وإسحاق اليهودي بينما يبدأ علي في التفاهم مع الفرنسيين بدعوى أنه يريد أن يتعلم من العدو ليعرف أسلحته ويستخدمها ضده، وينجح فعلا في استخدام المطبعة الفرنسية في طبع منشورات المقاومة.

ويركز شاهين على العلاقة بين كافاريللي قائد سلاح المهندسين في جيش بونابرت، ونرى علي وهو يتأمل بانبهار الأدوات العلمية التي جاءت بها الحملة.

ويشارك بكر وعلي ويحيى في ثورة القاهرة تحت قيادة أحد شيوخ الأزهر «الشيخ حسونة»، ولكن الثورة تنتهي بالهزيمة. وبعد هزيمة ثورة القاهرة الأولى يشتد الخلاف بين علي الذي يرى أنه لا جدوى للمقاومة دون امتلاك العلم والأسلحة الحديثة، وبين أخيه الشيخ بكر والذي ينفعل بفكرة الحرب المقدسة وضرورة مواصلة القتال.

ويموت الأخ الأصغر يحيى وهو يعبث بالألعاب النارية في مخازن الفرنسيين، ويتم القبض على الشيخ بكر في كمين أعده الفرنسيون، ويتمكن علي من الإفراج عن أخيه بمساعدة كافاريللي الذي يتحول إلى صداقة بكر ويختلف علي مع كافاريللي. ويقول إنه بونابرت آخر، ولكن عندما يوشك كافاريللي على الموت أثناء حصار عكا يذهب إليه علي مواسيا، بينما تعود أسرة الخباز إلى الإسكندرية ممزقة الوصال.

ويتفق عدد كبير من النقاد على أن شاهين يرى العلاقة مع الآخر بنصف عين في هذا الفيلم، كما رآها في فيلم المهاجر أيضا.

فهو يتجاهل مقاومة الشعب المصري الباسلة للغزو الفرنسي، وأن هذه المقاومة لم تتوقف يوما، كما ذكر مؤرخو هذه الفترة ومنهم الجبرتي.. كما قلل من شأن دور الأزهر في هذه المقاومة.

كما يرى أن هزيمة ثورة القاهرة الأولى كانت بسبب التفوق التكنولوجي للقوات الفرنسية والتخلف الشامل للمقاومة، وأن الحوار مع العدو، بل والعمل معه ليس تعاونا في جميع الأحوال، وأن ثمة وسيلة لاختراق العدو وفهمه، وأن مهمة الحملة الفرنسية كانت نشر التقدم. يقول يوسف شاهين في حديث له عن العلاقة بين صلاح الدين ووداعا بونابرت، في صلاح الدين كنا نتصور أننا في مرحلة انتصارات على طول الخط ثم استيقظنا في ٦٧، وعرفنا أن تصوراتنا السابقة كانت وهم وفي وداعا بونابرت أقول للمشاهدين يجب أن نفكر في السلبي والإيجابي، وأطرح قضيتي بحيث يتجاوب معي كل إنسان له حس إنساني، إنني أفجر الانشقاق داخل جبهة العدو هذه النظرة التي تبناها عدد من المثقفين السياسيين، والتي ستكون أساسا لاتفاق إعلان كوبنهاجن في فبراير ١٩٩٧.

والواقع انه منذ عام١٩٤٨ وحتى الآن شهد العرب سلسلة من الحروب كانت الفواصل بينها قصيرة، لم تسمح بتأمل طبيعة الصراع، وتحت تأثير العلاقات الصراعية ظهر تياران في مجال تحديد آليات هذا الصراع ولتحقيق التحرر:

هناك تيار يرى أنه من المستحيل النهوض بالمجتمعات العربية دون الحصول على التحرر خلال الصدام الكامل مع العدو بالوسائل العسكرية، وفي المقابل يوجد تيار يرى أنه لكي نتحرر من الآخر لابد من النهوض بمستويات الأداء الداخلي وضرورة إحداث عملية نهضوية شاملة.

ستواصل السينما المصرية تصفية حساباتها مع الماضي في فترة الثمانينات، وحتى منتصف التسعينات ففي عام٨٧ يقدم محمد راضي فيلم الهروب من الخانكة ليتعرض لأزمة الديمقراطية عام١٩٥٤، وليشير إلى دور النظام القمعي ومحاولته التخلص من خصومه السياسيين.

في عام٨٨ يقدم رأفت الميهي فيلمه سمك لبن تمر هندي وهو فانتازيا سياسية يطرح فيها عدد من الإشكاليات السياسية مثل العلاقة بين المواطن والسلطة في العالم الثالث، وكذلك العلاقة بين هذا العالم الثالث نفسه والقوى الكبرى.

في عام٩٠ يقدم المخرج أحمد فؤاد درويش فيلم حلاوة الروح عن قصة يوسف إدريس، العسكري الأسود ويعيد للأذهان الصراع السياسي في الأربعينيات في عهد إبراهيم عبدالهادي، والذي قام بفتح الكوبري على طلبة جامعة القاهرة، وكانت الرقابة على المصنفات الفنية ظلت ترفض السيناريو لمدة ١٢ عاما.

وإذا كان فيلم «إسكندرية ليه» ليوسف شاهين ينتهي ببطله مراد وهو في طريقه لكي يحقق حملة بالذهاب إلى أمريكا، وعندما يصل إلى ميناء نيويورك ينتبه إلى وجود اليهود وهم يصلون في السفينة وأصواتهم تعلو في إشارة واضحة إلى سيطرة الصهيونية على المجتمع الأمريكي، ويتطلع مراد إلى تمثال الحرية، والذي يتحول إلى صورة كاريكاتورية لامرأة عاهرة تغمز له بعينها ليقول لنا يوسف شاهين إن الحلم الأمريكي ليس إلا وهما نراه في الأفلام فقط ولسوف تعاود السينما المصرية مناقشة هذه الفكرة فكرة الحلم الأمريكي في ثلاثة أفلام هي أمريكا شيكا بيكا لخيري بشارة، وفيلم زيارة السيد الرئيس لمنير راضي عام٩٢، ثم فيلم أرض الأحلام لداود عبدالسيد عام٩٣.

في عام٩٣ أيضا يقدم عـاطف الطيب فيلمه ناجي العلي، والذي يتعرض لحالـة التمزق في العالم العربي، ويعرض لصراع الفصائل الفلسطينية من خلال حياة الـرسام الفلسطيني ناجي العلي، والذي اغتيل في لندن عـام٨٧، والذي كـان يتفاعل مع الأحـداث الفلسطينية بـرسومـه ويدين الأنظمـة العربيـة ويعرض خـروج الفلسطينيين الإجباري من بيروت بعد اجتياحها بواسطة الجيش الإسرائيلي.

ولقد أثار الفيلم ضجة إعـلامية كبيرة وتعرض لهجوم شديد من بعض التيـارات السياسية في مصر والعالم العربي أدت إلى منعه من الاشتراك في المهـرجان القومي للسينما في مصر، وشهدت الصحافـة صراعا حادا بين مؤيـدي الفيلم ومعارضيه، وقـد عكست أوضاع الصراع السيـاسي داخل المجتمع المصري من الموقف حول القضية الفلسطينية.

ستشاهـد الساحـة الإعلاميـة والسياسيـة ضجيجا أشـد، وصراعا أكثـر حدة دخلـت فيه قـوى الإسلام السياسي في عام٩٤، عندما قدم يوسف شاهين فيلمه المهاجر ليطرح فيه ليس العلاقة مع الآخر فقط، ولكن إعادة النظر إلى التاريخ من وجهة نظر متسـامحة، كما يراها، وهو يؤكد أن العبراني رام كما تعلم من المصريين فإن تعـاونـه معهم أنقذ مصر من الخراب، وهي تلميحـة رأي النقـاد أنها إشـارة من شاهين أنـه من صـالح الإسرائيليين والعرب أن يطبعوا علاقتهم، وأن يتخلى المصريون عن نظـرتهم العنصرية إلى الآخر، وأن يتعاملوا معه برؤيـة متسامحة، كما أن هناك إشارة واضحة للمصريين أن يتخلوا عن فكـرة الصراع والالتفات إلى الواقع الـداخلي المتردي وتطويـر مجتمعهم، وهو مـا جاء على لسـان رام من أن يتحول الجنـود الذين احتشـدوا على الجبهة إلى فلاحين يزرعون الأرض.

والواقع أن طرح السؤال المتعلق بالآخر هو دعـوة شجاعة، ولكنه سؤال قلق ومثير للقلق، كما يراه ادوارد سعيد . فمن ناحية يجب إدراك كنه علاقتنا بالغير، ولكن الصعوبة في هذا الأمر أنه لم توجد فرصة لرؤية هذه العلاقة خارج إطار الأمر الواقع أي خارج العلاقات غير المتكافئة بين الدول.

إن إعـادة النظر في هـذه العلاقـة على أسس متكافئـة لن يتأتى إلا عبر محورين: الأول الشروع في تأسيس مشروع عربي للقوة الاقتصادية والثقافية والعسكرية والمعـرفية، وهو ماتفعله إسرائيل نفسها، وبالتالي تحريك علاقات القوة نحو علاقات متكافئة، وبالتالي يكون التسامح متبادلا.

الثاني أن يتحرك السؤال الذي يهلكنا جميعـا، وهو مـا الذي يميزنـا عـن الآخرين إلى صيغة نسأل فيها ما الـذي نريـده لأنفسنا ومجتمعنـا لنستخدم في تحقيقهـا قوانـا التنافسيـة، ويجب أن نميز بين ردود الأفعـال والمواقف التي تعكس تمزقا نفسيـا بسبب العجز عن مواجهة قوى الهيمنـة والشعور بالمهانـة لعدم القدرة على التكـافـؤ مع الغير وبين المهـام المرتبطـة بهدف تجاوز أوضاع الهزيمـة والتخلف وتطـويـر مجتمعـاتنـا في كل الاتجاهات. ذلك التطور الذي يرتبط بمشروع القوة العربية.

إن مشكلة يوسف شاهين في أفلامه الأخيرة تطرح بشجـاعة أسئلة كبيرة، ولكنه لايكتفي بتقديم الأسئلة، بل للأسف يقدم إجابات هزيلة ومرتبكة بسبـب قصور رؤيته الفكرية والسياسية، والتي تجعله يسبح في بحر متلاطم غير مؤهل للسباحة فيه.

لقد تعرض فيلم المهاجر لحملة شديدة من قبل قوى سياسية واجتماعية متباينة التوجهات، وأدت إلى منع عرضه بناء على حكم المحكمة إلى أن حكمت محكمة النقض بجواز عرضه، وإذا كان المجتمع المصري قد شهد صراعا حادا، وانقساما واضحا حول قضايا التطبيع مع إسرائيل فإنه لايزال يشهد صراعا ليس أقل حدة بين ورثة الناصرية، وبين أنصار الساداتية الأمر الذي كان قد هدأ قليلا، ولكنه عاد للتفجر مرة أخرى مع ظهور فيلم ناصر ٥٦ لمحمد فاضل الأمر الذي يؤكد دور السينما كطرف في الصراع السياسي والاجتماعي.

تطور صورة النجم ..
على شاشة السينما العربية
(دراسة تطبيقية)

كمال رمزي

في البدء كان «بدر لاما».. إنه النجم الرائد، على شاشة السينما العربية. ذاع صيته عندما أشرقت صورته كفارس عربي، في الأفلام المصرية المبكرة.

لم تكن مصادفة أن يقع اختيار «الأخوان لاما» - المخرج إبراهيم والممثل بدر - على رودلف فالنتينو كنموذج يصلح للمحاكاة على شاشة السينما الوليدة، فقد كان أمامهما محاكاة غيره من النجوم. لكنهما، عن وعي، اختارا فالنتينو بالتحديد، ذلك أنهما وجدا في شخصية الفارس العربي التي قدمها في «الشيخ» لجورج ميلفورد، و«ابن الشيخ»، لجورج ميتزو موريس، بغيتهما.. إن «الفارس العربي»، كما جسدها فالنتينو، تتسم بالنبل والشجاعة، بالإقدام والقوة، وقد استوحتها السينما الأمريكية من التراث العربي.

من ناحية ثانية، تمتعت شخصية «الفارس العربي» بحضور قوي في وجدان المشاهدين، فالملاحم الأخاذة، الشهيرة، التي كان الرواة يحكونها، في المقاهي والموالد، مثل «أبو زيد الهلالي» و«عنترة» و«سيف بن ذي يزن» و«الظاهر بيبرس»، والتي تشيد بجرأة الفارس العربي وشهامته، مهدت الطريق لأن يغدو فالنتينو «الشيخ» و«ابن الشيخ» نجما أثيرا عند جمهورنا الذي يعرف تماما «الفارس العربي» ويهيم بخصاله، ويعتبره جزءا من تراثه الخاص.

* ناقد سينمائي مصري.

من ناحية ثالثة، كان من الطبيعي أن يجد الجمهور العربي - الذي وقعت بلاده في قبضة الاستعمار منذ أواخر القرن الماضي - في شخصية «الفارس العربي» الحر، بكرامته وكبريائه، نوعا من العزاء، وتذكيرا حميما بأيام المجد الخوالي، وربما تعويضا نفسانيا عن الهزيمة في الواقع. فالفارس، في الملاحم، وعند فالنتينو، ثم بدر لاما، يجيد ركوب الخيل واللعب بالسيف، يواجه وينازل، يخوض المعارك تلو المعارك، إلى أن يُكتب له النصر في النهاية.

هنا، على نحو ما، أدرك «الأخوان لاما» قانون وشروط ظهور النجم ونجاحه: أن يكون له جذوره الواقعية، أو التاريخية، وأن يلبي حاجة نفسانية عند المشاهدين.. وبفيلم «قبلة في الصحراء» ١٩٢٧، حقق بدر لاما نجوميته كفارس عربي نبيل، بالغ الشجاعة، مقدام، مقتحم، لا يعرف الخوف إلى قلبه سبيلا.. وتوالت أفلام النجم الرائد: «معروف البدوي»، «ابن الصحراء»، «البدوية الحسناء»، وإذا كان بدر لاما، في هذه الأفلام، يظهر كفارس عاشق، وكمظلوم مطارد، يتعرض لمتاعب فردية، فإن نموذج «الفارس العربي» كان لا بد أن يقوده لـ «صلاح الدين الأيوبي» الذي أخرجه إبراهيم لاما ١٩٤١.. وبعيدا عن تقييم هذا الفيلم المتواضع فنيا، يمكن القول أن بدر لاما - هنا - تجاوز مشكلات الفارس الفردية، ليقدم قضية القائد العربي الشهير، بكل ما تعنيه سيرته كفارس عربي باسل، خاض مع الجيش العربي حربا طويلة مضنية ضد الغزاة، إلى أن تحرر الوطن العربي.

تمتع بدر لاما بوجه رومانسي شفاف، حالم، ملائكي الملامح، يوحي بالصدق ويبعث على الثقة عيناه ذكيتان، يتجلى في نظرتهما قدر غير قليل من الحزن النبيل.. جسمه - على الرغم من نحافته - يتسم بالمرونة، رياضي الطابع، يتيح له فرصة القفز والعدو والمناورة بحصانه والمبارزة والالتحام.. وهو بهذه الملامح، وبموقفه إلى جانب الطرف المظلوم، وبمواجهته للأعداء، الأشرار، بجلد وعزيمة، حفر مكانه بعمق في أفئدة جمهور الثلاثينيات والأربعينيات.

وفيما يبدو أن بدر لاما، بذكائه، أدرك أن شخصية «الفارس العربي»، بأدواته، وهيئته، من الصعب أن يستمر بها، وتستمر به، على الشاشة، ذلك أن عالم المدن، في معظم البلاد العربية أخذ يتسع، بعد الربع الثاني من القرن العشرين، مبعدا عالم الصحراء إلى الأطراف، وإلى الخلفية.. وبالتالي، فإنه في بعض أفلامه، خلع العقال الأنيق والعباءة الفضفاضة، ليرتدي البذلة العصرية ورابطة العنق، واستبدل الحصان بالعربة، وانطلق معذبا بحبه الموزع بين أكثر من واحدة، مثل «رجل بين امرأتين» لإبراهيم لاما ١٩٤٠.. ولكن، ظلت نجومية بدر لاما، مرتبطة بشخصية الفارس العربي.. وبالطبع، لا أحد يعرف إلى أين كان سيتجه بدر لاما إذا امتد به العمر لأكثر من العقود الأربعة التي لم يكملها «١٩٠٨ - ١٩٤٧»، وهو.. بوفاته المبكرة، يذكرنا بنجمه الأثير، رودلف فالنتينو، الذي رحل في بداية عقده الرابع.

متابعة تكون وتبلور وتطور مسيرة النجوم، ستبرز لنا الحقيقة التالية: صورة النجم لا تأتي من الفراغ، ولا تذهب إلى العدم.. بعبارة أخرى، لا أحد يخترع فجأة صورة النجم، ولكن العديد من العوامل تتدخل لتحديد ملامحها الخارجية وأبعادها الداخلية.. وهي - الصورة في جوهرها - لا تختفي باختفاء النجم، لكن يرثها، أو يرث بعضها، نجوم آخرون.

من عباءة بدر لاما خرج سراج منير ثم يحيى شاهين.. كل منهما أخذ من الرائد أشياء واختلف في أشياء وأضاف أشياء.

من الأفلام التي قام ببطولتها سراج منير: «رابحة» لنيازي مصطفى ١٩٤٣، «عنتر وعبلة» لنيازي مصطفى ١٩٤٥، «أبو زيد الهلالي» لعز الدين ذو الفقار ١٩٤٧، و«مغامرات عنتر وعبلة» لصلاح أبو سيف ١٩٤٨.

أخذ سراج منير من بدر لاما صفات عدة: الجرأة، الشهامة، الكرامة والكبرياء، إجادة ركوب الخيل واللعب بالسيف.. ويتمثل الاختلاف الجوهري بينهما بما يتسم به سراج منير من متانة البنيان وقوة العضلات، فضلا عن ملامح عربية، مصرية، خالصة.. إنه أصلا طويل القامة، عريض المنكبين، ضخم الجسم والرأس، غليظ قسمات الوجه، كثيف شعر الصدر. باختصار، أقرب إلى المصارعين.

إستفاد صناع أفلام سراج منير من طبيعة تكوينه الذي يوحي بالصرامة، وأضافوا له «باروكة» مشعثة الشعر، وصبغوا وجهه باللون الأسود ليتوافق مع لون بشرة «عنترة»، المطالب بحريته، والتي يحصل عليها، لجدارته بها، كمحارب لا يشق له غبار، لا يدافع عن نفسه فحسب، بل وعن قبيلته أيضا.

استكمل يحيى شاهين الجانب الرومانسي، عند بدر لاما، وتقدم به خطوات للأمام.. يحيى شاهين، الفارع القوام، الذي يجيد التعبير بوجهه عن الانفعالات العاصفة. لفت الأنظار إليه، عندما قدم «قيس» - أشهر الأحبة العرب - على خشبة المسرح. وانتقل إلى السينما، مرتديا الملابس البدوية تارة، والعربية تارة أخرى، ليقدم «سلاّمة» لتوجو مزراحي ١٩٤٥، و«سلطانة الصحراء» ١٩٤٧، و«ليلى العامرية» ١٩٤٨، و«الفارس الأسود» ١٩٥٤.. والأفلام الثلاثة لنيازي مصطفى.. وإذا كان يحيى شاهين ـ أحيانا ـ يثبت مهارة «العربي» كمحارب شريف، يجمع بين القوة والرحمة، فإنه - غالبا - يظهر كعاشق يفيض قلبه بحب مستحيل «عذري الطابع»، ويعيش معظم مشاهد أفلامه، في حالة جيشان عاطفي.

جدير بالملاحظة أن شبح «فالنتينو» يتلاشى تماما عند كل من سراج منير ويحيى شاهين، فكل منهما يغدو بطلا «عربيا» خالصا، سواء من ناحية الشكل، أو من ناحية الموضوع.. ولكن مع تلاشي شخصية «الفارس العربي» على الشاشة، اتجه يحيى شاهين إلى أدوار «الفتى العصري»، وظل نجما على الشاشة، بينما تخصص سراج منير في الأدوار الثانوية، متنازلا عن أدوار البطولة، لنجوم آخرين.

الجيل الأول من النجوم

يوسف وهبي ونجيب الريحاني ومحمد عبدالوهاب

لم تمض عدة سنوات على «قبلة في الصحراء» إلا وظهر ثلاثة نجوم، سيكون لهم، ولسلالاتهم، شأن كبير، في عالم الأطياف.. اثنان منهم جاءا من عالم المسرح، والثالث من عالم الموسيقى والغناء.. إنهم: يوسف وهبي، نجيب الريحاني، ومحمد عبدالوهاب.

سطع نجم يوسف وهبي، على شاشة السينما، بعد أربع سنوات من ظهور بدر لاما.. ففي عام ١٩٣٢ قام يوسف وهبي ببطولة «أولاد الذوات» لمحمد كريم، وتوالت أفلامه التي اختلفت في العديد من جوانبها، عن أفلام الرائد بدر لاما.. فإذا كان بدر لاما قد بنى نجوميته على أساس البطولة الملحمية للفارس العربي، القادم من قلب الصحراء، والذي يحمل معه شيئا من عبق التاريخ، فإن النجم المواجه له، العصري تماما، والقادم من قلب المدينة، هو يوسف وهبي.

ولأن يوسف وهبي جاء إلى السينما من باب المسرح، لذا حمل معه الكثير من تقاليده ووسائله التعبيرية. ففي الوقت الذي تجد فيه أفلام بدر لاما، والتي أخرجها شقيقه إبراهيم لاما، تتسم بقدر ما من الحيوية والحركة السريعة، وتتحرر - في أجزاء منها - من أسر الديكورات والأماكن المغلقة.. وتستعيض عن تصوير الممثل، في بعض المشاهد، بتصوير حوافر الخيول وهي تتدافع على الأرض، أو بتصادم صفحات السيوف، ستجد أن أفلام يوسف وهبي - المأخوذة غالبا من مسرحياته - تظل الكاميرا فيها حبيسة ثلاثة جدران، ويحتل الحوار مساحات شاسعة، وبالتالي تعتمد على الممثل حيث يتكلم طويلا، أمام الكاميرا التي تقترب - أحيانا - من وجهه لتصوره في لقطات كبيرة.

وإذا كان أداء يوسف وهبي، على خشبة المسرح، يتسم بالمغالاة، سواء في نبرات الصوت، أو حركة اليدين، فإنه في السينما، بحكم رهافة الميكروفون وحساسية الكاميرا، قد خفف من هذه المغالاة، وإن كان أثرها يظهر بين الحين والحين.

وبينما تأثر بدر لاما في أدائه، ببساطة فالنتينو، فإن يوسف وهبي يحاكي في تمثيله، فخامة أداء الممثل الألماني الكبير، إميل يانتجز، الذي عرضت أفلامه في مصر، ضمن الأفلام التي حظيت بشعبية واسعة، عندما عرضت في قاعات القاهرة والإسكندرية، مع نهاية العشرينيات.. إميل يانتجز، القادم من عالم المسرح - كما الحال بالنسبة ليوسف وهبي - الضخم البنيان، يعبر بوجهه اللين، المتمتع بعشرات الأقنعة، عن أدق أحاسيسه الداخلية، ذات الألوان الساخنة، التي يهيم بها يوسف وهبي من ناحية، وتتوافق مع ذوق جمهور تلك الفترة.

نهضت نجومية يوسف وهبي على عشرات الشخصيات التي قد تختلف فيما بينها، ولكنها تتفق جوهريا في ذلك العناء الداخلي الذي يعتمل في أعماقها.. ويوسف وهبي في هذا يختلف عن بدر لاما إلى حد كبير. فالصراعات التي تندلع في أفلام بدر لاما تدور أساسا بين البطل وقوى خارجية، ولكنها عند يوسف وهبي، في شطر كبير منها، تعتمل داخل نفسه، فهو عادة الرجل القلق، الحائر، الذي يتعذب إما بسبب خطأ ارتكبه وإما بسبب غدر الآخرين، وإما بسبب قدر غاشم.. إن الفارق العميق بينهما أن صراعات بدر لاما ملحمية الطابع، بينما صراعات يوسف وهبي، ميلودرامية، في جوهرها.

بقلمه، قام يوسف وهبي بكتابة سيناريوهات الكثير من أفلامه، كما قام بإخراجها، وبالطبع كانت البطولة له.. وربما تتضمن هذه الأفلام درجة ما من النقد الاجتماعي، ولكنه نقد من النوع الآمن، لا يمتد للجذور، ويكتفي بالإدانة الأخلاقية، وفي معظم أفلامه لم يرتد جلباب الفلاحين، ولا نكاد نتذكره في هيئة العمال، وهو لا يرتدي الملابس العصرية فحسب - البذلة والطربوش - بل يعبر عن فكر أبناء

البورجوازية المصرية الصغيرة، من «الأفندية» الذين نالوا قدرا من التعليم، عقب فتح المزيد من الكليات في جامعة القاهرة خلال الثلاثينيات والأربعينيات، بعد ارتفاع شأن «الأفندية» بفضل ثورة ١٩١٩، التي جنت ثمارها شرائح البورجوازية الصغيرة، الطامحة للارتباط بطبقات السادة.. في «بنت ذوات» ليوسف وهبي ١٩٤٢، يطالعنا «النجم» كابن لـ «خولي» عزبة يمكلها باشا. يجتهد البطل حتى يصبح «مهندسا»، يعمل بلا كلل حتى يصبح ثريا، ويتقدم لخطبة ابنة صاحب الأرض الذي تعرض للإفلاس. وتظن الفتاة أنه يريد أن يثأر، ويتشفى.. ولكنه، كأفندي متحضر يتعامل معها برقة «الجنتلمان» فتبادله حبا بحب.. هكذا، نقدٌ خفيف لاستعلاء الأثرياء، الذين من الممكن بسفاهتهم، أن يبددوا ثرواتهم، ودفاع خجول عن الفلاحين، الذين من الممكن أن يغدو أبناؤهم من «الأفندية»، المتعلمين، المهذبين، يليق بهم الزواج من بنات السادة.

لم يكن يوسف وهبي مجرد نجم، ولكنه كان مؤسسة كاملة، ينتج، يكتشف نجوما ونجمات، يؤلف، ويخرج.. لذلك فإن مدرسته، بكل مزاياها وعيوبها، تخرج فيها عدد لا يستهان به من المخرجين: حسن الإمام، عمر الجميعي، حلمي رفلة، إبراهيم عمارة.. والأهم، أن الأجيال الجديدة من النجوم، أخذوا منه أشياء، وتركوا أشياء، وأضافوا أشياء.

نجيب الريحاني.. والنجوم الضد

ثلاثة من أصحاب الأسماء الكبيرة، في تاريخ السينما العربية، حطموا المواصفات المعهودة في نجوم السينما: نجيب الريحاني، علي الكسار، وإسماعيل ياسين.

بعيدا عن «التفسيرات العلمية» التي تبين أسباب بروز وانطلاق النجم، وبعيدا عن «الشروط الفنية» التي لا بد من توافرها لاستمرار النجم، ثمة مسألة «غامضة»، تجعل الكاميرا تحب هذا الوجه، وتنفر من ذاك، على الرغم من أن «ذاك» من الممكن أن يكون أكثر جمالا وأفضل اتساقا. وهذه «المسألة الغامضة» يسميها المخرج «السوفيتي» الكبير ميخائيل روم «سر الشاشة»، ويطلق عليها أديبنا المتأمل يحيى حقي تعبير «موهبة الحضور».. وعلى الرغم من تحفظات يحيى حقي على الريحاني فإنه يعترف له بهذه الموهبة التي يقول عنها «لا يكاد صاحب هذه الموهبة يظهر.. وقبل أن ينطق بحرف، أو يأتي بإشارة، حتى يستبد بالنظارة، ويجذب إليه قلوبهم ووجوههم وعيونهم فتنبسط أساريرهم وتطيب نفوسهم، ويزول عنهم الهم والغم، ويتعالى الضحك والقهقهة، بل قد يضحكون لقول لا يسمعونه، وقد يسأل أحدهم جاره عن النكتة التي فاتته وضحك لها.. هذا النوع من العشق والوله يعلو عن كل منطق متزمت أو تحليل محرور».

لكن، إلى جانب «موهبة الحضور».. ثمة عناصر أخرى، فأفلام نجيب الريحاني، التي كتبها مع صديقه الأبدي بديع خيري، تعتمد على شخصية وإن كانت ثابتة، إلا أنها غير جامدة.. واضحة المعالم، بسيطة، سيتجاوب معها القطاع الأوسع من الجمهور.

بالأفلام الستة الطويلة، التي قدمها نجيب الريحاني، والتي بدأها بـ «سلامة في خير» لنيازي مصطفى ١٩٣٧، وأنهاها بـ «غزل البنات» لأنور وجدي ١٩٤٩، لم يكتب اسمه واضحا في تاريخ

السينما العربية وحسب، بل غدا حاضرا، وبقوة وعمق، حتى الآن.. وهو في هذا يعتبر استثناء في دورة النجوم شبه الحتمية - بزوغ، سطوع، أفول - ذلك أن ضياءه لم يخفت أبدا، وكما تتردد مقاطع من الأغاني الجميلة داخل عقل المرء، من دون إرادة، تتراءى عشرات من مشاهد نجيب الريحاني، في خيال المرء، بمناسبة أو من دون مناسبة.

وجه نجيب الريحاني يخلو من الجمال الشكلي: جفنان منتفخان، عينان ضيقتان، أنف غليظ، فم متسع قليلا، وأسنان صبغهم دخان السجائر بلون أصفر.. إنه الرجل العادي، الذي أنهكته الحياة، وتركت آثارها على بشرته المغضنة. ولكن ميزته، أنه لم يفقد إنسانيته، بل على العكس، يطالعنا عادة، حانيا على الآخرين، رقيقا، مضحيا بذاته.

دعم الريحاني شخصيته بأسلوب مرهف، شديد الخصوصية، في الأداء. وهو لا يعبر عن أحاسيسه بوجهه فقط، أو صوته «المشروخ» الذي يخرج من القلب. ولكن أيضا عن طريق اللفتة، والحركة، فخطواته المرتبكة عندما يدخل قصر الباشا في «غزل البنات» تعبر تماما عن وضعه الطبقي والنفسي.. ويتأكد هذا الوضع في إنكسار نظرته والانحناءة المؤدبة، كلما اقترب منه أحد العاملين في القصر.

وإذا كان الريحاني يتمتع بالقدرة على التحدث بصدق للآخرين.. فإن قدرته الأهم، والأكثر ندرة، تتجلى في طريقة إصغائه للآخرين.. إن الكلمات تقع على صفحة نفسه، كما لو أنها ريشة تعزف على أوتار آلة موسيقية. كل جملة يسمعها تترك صدى في انفعالاته اليقظة، وتتبدى بوضوح على ملامح وجهه. فمثلا، في «غزل البنات» يصغي، بكل وجدانه، إلى كلمات الشابة الجميلة، الرقيقة، التي تعدد مزاياه، ويظن - وربما يتمنى - أنها تحبه.. فها هو الإشراق يفيض من وجهه المترع بالمحبة. وللحظة، تحسبه يسبح في أجواء حلم بعيد.

ولعل منطقة الصفاء الروحي التي تعقب الانتصار على الذات، من الدعائم الأساسية لنجومية الريحاني الخاصة.. في «لعبة الست» لولي الدين سامح ١٩٤٦، تضغط عليه زوجته، بالترغيب والتهديد، كي يطلقها. فهي الآن نجمة سينمائية كبيرة.. ويحاول الريحاني، بكل جوارحه أن يستبقيها كزوجة. ولكنها ترفض، وتكتب له «شيكا» بمبلغ كبير كثمن لطلاقها.. وبينما هو يجلس على مقعد يشعرنا أن فكرة طرأت أخيرا على عقله، جعلته أقل قلقا وضيقا وأكثر اطمئنانا، وتتحول الفكرة إلى فعل. يمزق «الشيك» يرمي عليها يمين الطلاق بصوت يتخلص فيه من بقايا حبه.. وها هو بصفاء نفسي، يواجه الحياة بابتسامة لا تعرف الضغينة أو الحقد، ولا تعترف بالهزيمة، ولكنها تعبر، مع بقية ملامح الوجه المرهق، المنهك، عن نوع فريد من الإحساس بالانتصار المعنوي.. وربما هنا يكمن قبس من نجومية نجيب الريحاني التي لا تزال تلمع بالضياء.

أما علي الكسار، الرجل الطيب، شأنه شأن الريحاني، فإنه النجم الأسود البشرة الوحيد، في تاريخ السينما العربية.. نعم، صبغ سراج منير وجهه باللون الأسود، عندما قدم «عنترة»، ولكن هذا اللون جاء بحكم الشخصية التي يمثلها، بينما الأمر يختلف بالنسبة لعلي الكسار، الذي اختار، بحرية، أن يظهر بالطلاء الأسود، منذ كان يمثل «بربري مصر الوحيد» على خشبة المسرح، ثم انتقل بذات اللون،

إلى شاشة السينما، بادئا مشواره بـ «بواب العمارة» لألكسندر فاركاش ١٩٣٥، ليقدم أكثر من ثلاثين فيلما.. ولم يستطع علي الكسار أن يتجاوز عصره - على العكس من الريحاني - ذلك أن الكسار، وإن كان خفيف الظل فعلا، إلا أن أداءه التمثيلي افتقر إلى التلوين والتنوع، وبالتالي جاء أقرب إلى «الكليشيهات» التي تتكرر، بمحدوديتها، من فيلم لآخر.

عندما عرض إسماعيل ياسين نفسه، على المخرج توجو مزراحي، لم يرفضه مزراحي وحسب، بل تندر على وجهه الأقرب إلى «الكاريكاتير» ولا شك أن المخرج المندهش من جرأة إسماعيل ياسين كان في ذهنه وجوه النجوم والممثلين التي لا بد أن يتوفر فيها الحد الأدنى من الجمال!.. لكن ما أن شاهد مزراحي إسماعيل ياسين، على الشاشة، في «خلف الحبايب» لفؤاد الجزايرلي ١٩٣٩، حتى أدرك أن «موهبة الحضور» تتوفر عنده، بسخاء.. وأنه، برغم كثافة حاجبيه وجحوظ عينيه وضخامة أنفه واتساع فمه، يتمتع بسحر خاص.

إسماعيل ياسين، متعدد المهارات: صاحب صوت لطيف، أتاح له فرصة إلقاء المنولوجات، ممثل «بانتوميم» من طراز رفيع، فضلا عن أنه «كوميديان» متمكن، ومن الممكن - عندما يريد - أن يؤدي المواقف التراجيدية بعمق مؤثر.

العنصر المشترك بين نجوم الكوميديا الثلاثة، يتمثل في أن كلا منهم ينتمي لذلك الفصيل الطيب من الناس، فالواحد منهم لا يؤذي أحدا، ولا تتسرب الكراهية إلى قلبه، يحب الآخرين، يدخل ضمن الفقراء عادة، بلا جاه أو نفوذ، يعطف على من هم أضعف منه، على استعداد دائم للتضحية والفداء، يطلب السعادة ويمنحها لمن حوله، ويحاول تحقيقها لهم بشتى السبل.. يستعيض عن جمال الوجه بجمال الروح.

لكن إسماعيل ياسين يختلف عن سابقيه في كونه أقرب إلى الأطفال، سواء في براءته أو نقائه أو ضعفه البدني!.. فهو - في معظم أفلامه - لا يلجأ للعنف أبدا، ولا يستطيع أن يدافع - بدنيا - عن نفسه، ويبدو حائرا، قلقا، منزعجا، من عالم الكبار. وردود أفعاله مثل ردود أفعال الأطفال تماما.. فعندما يخاف ينكمش، ويتضاءل جسمه، ويصرخ قائلا «يامامي».. وعندما يرى منظرا مفزعا يغلق عينيه ويبعد وجهه.. وهذا ما يفسر شغف أجيال الأطفال المتجددة به، فضلا عن أنه، لا يزال قادرا على مخاطبة روح الطفولة داخل الكبار.

من وراء الميكروفون.. إلى أمام الكاميرا

حينما نطقت السينما العربية، عام ١٩٣٢، كانت الألحان وأصوات المطربين والمطربات، تتهادى على نطاق واسع، في سماء الفن. لقد تكلمت السينما في أزهى عهود الغناء، وأكثرها تنوعا فإلى جانب الغناء الفردي، ممثلا في أساطين ذلك الزمان: منيرة المهدية، صالح عبدالحي، أم كلثوم، محمد عبدالوهاب - على سبيل المثال لا الحصر - كان المسرح الغنائي، الاستعراضي، الذي يقدم «الأوبريتات»، والذي أرسى دعائمه سلامة حجازي في بداية هذا القرن، قد وصل إلى قمة نضجه، وعلى نحو لم يتحقق من قبل، وربما من بعد، بفضل الموسيقيين الكبار: سيد درويش، داود حسني،

كامل الخلعي، زكريا أحمد.. ومع انتشار «الجرامافونات»، وإنشاء العديد من محطات الإذاعات الأهلية، وافتتاح الكثير من الملاهي الليلية، ازدادت شعبية نجوم الغناء. لذلك أصبح من الطبيعي أن يتجهوا إلى «السينما»، ذلك الوسيط الجديد الرائع كي يتعمق تواصلهم مع جمهور أوسع.

محمد عبدالوهاب، هو أول مغني يظهر على شاشة السينما العربية، في «الوردة البيضاء» ١٩٣٣ بعد عام واحد من عرض أول فيلم غنائي، من بطولة المطربة نادرة، الوافدة من سوريا، التي قدمت «أنشودة الفؤاد» لماريو فولبي ١٩٣٢.

وإذا كان «أنشودة الفؤاد» حقق نجاحا محدودا، يتوافق مع شهرة «نادرة» المحدودة حينذاك، فإن «الوردة البيضاء» حقق نجاحا هائلا، لم «يدشن» محمد عبدالوهاب كنجم سينمائي وحسب، بل جعل من «الفيلم الغنائي» تيارا قويا، راسخا، في تاريخ السينما العربية، بل وفتح الباب لانتقال المطربين، من وراء الميكروفونات، إلى أمام الكاميرات.

ولأن محمد عبدالوهاب، الذائع الصيت، المتمسك بعرش الغناء الذي آل إليه، هو منتج «الوردة البيضاء»، فإنه لم يبخل عليه، فقد أسند الإخراج للرائد محمد كريم الذي تعلم السينما في ألمانيا، ورصع الفيلم بعشرات الفتيات الجميلات، وصور الكثير من مشاهده في استديو «توبيس» بباريس، وسجل أغانيه الثماني بأدق الأجهزة الفرنسية.

في «الوردة البيضاء» يطالعنا محمد عبدالوهاب كشاب عصري، معبرا عن أحد نماذج البرجوازية الصغيرة، الصاعدة في الواقع.. نال قسطا من التعليم، لكنه ليس ثريا.. يهتم بأناقة ملبسه: البذلة الكاملة، مع رابطة العنق أو «البابيون»، وقور، يضع الطربوش على رأسه على طريقة «أفندية» ذلك الزمان، المحترمين، الذين يطمحون لإثبات جدارتهم على الخريطة الاجتماعية - تذكر يوسف وهبي - إن محمد عبدالوهاب، في «الوردة البيضاء» يحب ابنة الإقطاعي التي يعمل عبدالوهاب كمحاسب في ضيعته.. وبالطبع، يرفض الإقطاعي زواج ابنته من «الأفندي» الذي تبادله حبا بحب.. ويهيم الحبيب في القاهرة، ليشق طريقه كمطرب سيصبح له شأن في عالم الغناء.

قام محمد عبدالوهاب ببطولة ستة أفلام بعد «الوردة البيضاء» بمعدل فيلم كل عامين، حافظ فيها جميعا على صورته كشاب مكافح، يعتمد على نفسه في الحياة، مهذب، مخلص في حبه.. وعلى الرغم من أن علاقة محمد عبدالوهاب بالتمثيل، كانت واهية، حتى بمعايير عصره، فإن الجمهور تقبله بشغف، فالواضح أن قيمته الكبيرة كمغني، كانت بمثابة جواز مرور لنجوميته على شاشة السينما.. ولا يحتاج المرء لتفكير طويل وهو يراجع نجاح المطربين على الشاشة - برغم ضعفهم كممثلين - كي يستنتج أن الجمهور العربي، العاشق للطرب عموما، على استعداد للتسامح بشأن الأداء التمثيلي، طالما يشنف آذانه بالغناء.

الجيل الثاني.. رتوش هوليودية

في الأربعينيات، غزت الأفلام الهوليودية، مدججة بنجومها، معظم دور العرض، في معظم بلدان العالم، بما في ذلك البلدان العربية.. فخلال الحرب العالمية الثانية، وبينما توقفت استوديوهات الدول

المحاربة عن الإنتاج، زاد نشاط صناعة السينما الأمريكية، التي هاجر إليها العديد من فناني أوروبا، مما جعلها أوسع شعبية وأقوى فنيا.

أفرز مصنع النجوم الهوليودي عددا كبيرا من نجوم أصبحوا معيارا عاما للرجولة والجمال: جون واين، كاري جرانت، فيكتور ماتيور، كلارك جيبل، آلن لاد، جريجوري بيك، همفري بوجارت، جين كيلي.. وغيرهم.

وعلى الرغم من المسافة الواسعة، الفاصلة، بين شكل ولون هؤلاء النجوم، وشكل ولون الشباب العربي، فإن السينما المصرية، تعمدت، أن تصب نجومها في قوالب هوليودية، أو على الأقل، تضفي عليهم «رتوشا» أمريكية!.. وبذلك، غدا شعر الرأس اللامع، الناعم، الطويل نسبيا، غير المألوف في بلادنا، سمة تميز محمود ذو الفقار، وحسين صدقي، وأنور وجدي..القوام الممشوق والابتسامة الساحرة والميل للمرح، من معالم كمال الشناوي ومحمد فوزي.. الوقار والتجهم ولمسة الحزن، ملامح ظهر بها محسن سرحان وعماد حمدي ويحيى شاهين - في أدواره غير البدوية - لقد تمت إزاحة أبطال الثلاثينيات، المتمتعين بملامح عربية، مصرية، لحساب نجوم الأربعينيات، بسماتهم ذات النزعة الهوليودية.. أصبح سراج منير، في الأفلام العصرية، ممثلا ثانويا، كذلك الحال بالنسبة لأحمد علام، وزكي رستم، وسليمان نجيب. «الرتوش» الهوليودية نلمسها في التشابه بين أحمد سالم - بطل «الماضي المجهول» من إخراجه ١٩٤٦، و«المنتقم» لصلاح أبو سيف ١٩٤٧ - وهمفري بوجارت، سواء في تقطيبة جبهته أو ابتسامته الجانبية. ويتعمد أنور وجدي أن يحاكي تايرون باور في لفتاته ونظراته، بل ويحاول، بذكائه، كمنتج ومخرج، أن يقدم الطفلة فيروز، التي تجيد التمثيل والرقص والغناء، في «ياسمين» من إخراجه ١٩٥٠، على غرار طفلة هوليود الموهوبة، شيرلي ماكلين.. وبينما تحيط ظلال فيكتور ماتيور بملامح محمود ذو الفقار، يهيمن هدوء كلارك جيبل على رصانة عماد حمدي، يقلد منير مراد، بطل «نهارك سعيد» لفطين عبدالوهاب ١٩٥٥، جين كيلي، في حيوية الرقص، لكن النجاح لا يكون من نصيبه.

ولا شك أن الاقتباسات واسعة النطاق، من الأفلام الأمريكية، كانت من الأسباب التي لا يمكن إغفالها، في تشكيل سمات النجوم المصريين، على نحو يقترب بدرجات متفاوتة، من ملامح النجوم الهوليوديين.. بالإضافة إلى أن أفلام الأربعينيات، في الغالب الأعم، سارت على وتائر محددة، قريبة الشبه من بعضها بعضا، جعلت كل نجم من النجوم، يكاد يكرر ذات الدور من فيلم لآخر. فمثلا، أنور وجدي، الفتى المرح، المتسرع، الأهوج، المشرق، يظهر بالأبعاد ذاتها، سواء في «عنبر» أو «ليلى بنت الأغنياء»، أو «الهوى والشباب».. وحسين صدقي، الجاد، الصبور، الأخلاقي، المستقيم، ناصح الآخرين، انتقل بالخصائص ذاتها في مجمل أفلامه.. وعماد حمدي، الرومانسي، السابح في أمواج الحزن، الذي يوحي بأنه خارج توا من صفحات آلام مصطفى لطفي المنفلوطي، يظل على حاله، من فيلم لثان لثالث.

من ناحية أخرى، بدا من المنطقي أن تتخيل نجما مكان الآخر، من دون أن يتسبب هذا الإحلال والتبديل، في أي دهشة.. فأدوار عماد حمدي، من الممكن أن يقوم بها محسن سرحان، العبوس، الملتاع

من أجل حبه الضائع، والذي يطفىء آلامه بكؤوس الخمر.. كذلك من الممكن أن يؤدي كمال الشناوي، المملوء بالحيوية، المتوقد النشاط، أدوار أنور وجدي والعكس صحيح.

المثير للدهشة، أن نجوم هذه الفترة، يظهرون في الأفلام، غالبا، بلا مهن.. وأحيانا، من ذوي المهن الرفيعة: طبيب، مهندس، فنان، روائي، صاحب ضيعة. وسواء كان النجم من دون مهنة، أو من أصحاب «الياقات البيضاء»، فإنه - في معظم الأفلام - بلا قضية، وإن كان يعاني من مشكلة، بعبارة أخرى: لن تجد النجم، في أفلامه، يدافع عن قطاعات من الناس، وبالذات العمال والفلاحين والفقراء.. ولكن ستجده يتعذب بسبب آلام الحب والهجران. إنه يعيش مشكلة فردية، عاطفية.

لكن هذه الدهشة، تتلاشى عندما نطالع الممنوعات والنواهي الرقابية التي تنص على منع «المواضيع التي تحتوي دعاية ضد النظام القائم، والمواضيع التي تتناول مسائل العمال وعلاقتهم بأصحاب الأعمال تعالج بمنتهى الحيطة والحذر»، و«يراعى عدم إظهار تجمهر العمال أو إضرابهم أو توقفهم عن العمل»، ويمنع تحبيذ روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم، وبقليل من التأمل في هذه البنود التي لا تحتاج لتعليق، نتبين أحد الأسباب الجوهرية التي أدت لتجاهل البعد الاجتماعي لأبطال الأفلام التي تتحاشى التعرض للقضايا الواقعية الشائكة.

ومع ظهور المجلات الفنية، ازدادت شعبية نجوم الأربعينات، ذلك أن هذه المجلات دأبت على إثارة اهتمام القراء بإجراء الأحاديث مع النجوم، ومتابعة أخبارهم الخاصة، ونشر قصص حياتهم، وطباعة صورهم بالألوان، سواء على الأغلفة، أو كهدايا منفصلة، توزع مع المجلة.. وأضحى من المعتاد أن توضع هذه الصور في إطارات أنيقة، وتعلق في الدكاكين والبيوت.

من ناحية ثانية، تقدمت صناعة ورقة دعاية الفيلم - والتي تسمى تسمية خاطئة، هي «السيناريو» - وتتضمن عدة صفحات مرصعة بصور النجوم، وتحتوي على كلمات منهم، وتوزع على المتفرجين.. وجدير بالذكر أن هذه «السيناريوهات» الأنيقة، المبهجة، القديمة، بدأت تزين - الآن - بعض المحلات التجارية، كتذكير بنجوم الأيام الخوالي.

الجيل الثالث.. ملامح جديدة

لم تغير أحداث الخمسينيات الكبيرة من ملامح نجوم الأربعينيات وحسب، بل ودفعت السينما المصرية إلى تقديم أبطال جدد.. أربعة وجوه تألقت في السنوات التالية لثورة يوليو ١٩٥٢: عمر الشريف، عندما أسند له مكتشفه، يوسف شاهين، بطولة «صراع في الوادي» ١٩٥٤.. وأحمد رمزي، الذي شارك عبدالحليم حافظ وعمر الشريف في بطولة «أيامنا الحلوة» لحلمي حليم ١٩٥٥.. وأحمد مظهر، الذي ظهر لأول مرة في «رد قلبي» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٧.. ثم حسن يوسف، الذي منحه صلاح أبو سيف فرصته الأولى في «أنا حرة» ١٩٥٩.

لمعت الوجوه الأربعة وسط نجوم الأربعينيات، الذين امتد حضورهم، طوال الخمسينيات، والستينيات: عماد حمدي، شكري سرحان، يحيى شاهين، محسن سرحان، وأنور وجدي الذي اختطفته يد المنون عام ١٩٥٥، فلم يكن له الحظ في طول البقاء، على العكس من زملاء جيله.

وجهان آخران، تقدما من الصفوف الخلفية لفرسان الأربعينيات، ليحتلا مكانة مرموقة، بين نجوم ما بعد يوليو ١٩٥٢: فريد شوقي.. ورشدي أباظة.

جاء فريد شوقي على الشاشة، من قلب رجال العصابات، الأقرب إلى البلطجية، الذين تفضحهم ملامحهم الغليظة، ذات الطابع الوحشي.. شارك فريد شوقي، بأدوار صغيرة وهامشية في عشرات الأفلام، قبل أن تلهمه قريحته بفكرة «الأسطى حسن» الذي أخرجه صلاح أبو سيف ١٩٥٢. وفيه على غير ما هو مألوف في الاتجاهات السينمائية السائدة، يمثل شخصية عامل يسكن حي بولاق الفقير، ويرنو إلى حي الزمالك الارستقراطي.

في الأفلام التالية، تخصص فريد شوقي بأدوار من تجاهلتهم السينما المصرية طويلا: الصياد البسيط في «حميدو» ١٩٥٣، جندي خفر السواحل في «رصيف نمرة ٥» ١٩٥٦، والفيلمان من إخراج نيازي مصطفى والفلاح الهارب من جوع أحد أقاليم الجنوب الفقير في «الفتوة» لصلاح أبو سيف ١٩٥٧.. وحامل الحقائب الثقيلة للمسافرين في «باب الحديد» ليوسف شاهين ١٩٥٨.

بواسطة فريد شوقي تجسدت نماذج من أسفل السلم الاجتماعي، تم تقديمها بدرجة ما من التوقير، وبطريقة احتفالية تبرز إيجابياتها.. لذلك غدا فريد شوقي النجم الأثير لجمهور الدرجة الثالثة، أو «ملك الترسو» حسب تعبير تلك الأيام.

أما رشدي أباظة، الذي تعثر في البداية، وهو يؤدي أدوار الشاب العابث، وقريب البطلة التافه، فإنه، ببطولته لـ «إمرأة في الطريق» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٧، غدا من أهم النجوم الذين يجسدون الرجولة الكاملة.. رشدي أباظة - أصلا - صاحب جسم رياضي، قوي، فضلا عن وجه يختلف في تقاطيعه الارستقراطية، بشعر رأسه الناعم، عن وجه فريد شوقي، بسماته الشعبية.. وهو - رشدي - بالغ الأناقة، سواء ارتدى جلباب الصعايدة في «صراع في الوادي» لعاطف سالم ١٩٥٩، أو ملابس الفرسان المماليك في «وإسلاماه» لاندرو مارتون ١٩٥٩، أو بذلة الباشوات الفاخرة في «شيء في صدري» لكمال الشيخ ١٩٧١. أو حتى لو كان نصفه الأعلى عاريا، حيث يدعم «رجولته» بشعر صدره الكثيف، كما في «امرأة في الطريق».

مواصفات رشدي أباظة التي توحي بالصلابة، والقدرة على المواجهة، والتماسك نفسانيا، أتاحت له أن يؤدي دور الفدائي، المناضل من أجل الوطن، كما في «لا وقت للحب» لصلاح أبو سيف ١٩٦٣.. كذلك أتاحت له ذات المواصفات أن يقدم بمهارة العديد من ألوان الشر: رجل العصابات الداهية، في «الرجل الثاني» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٩، الزوج الفاسد في «أريد حلا» لسعيد مرزوق ١٩٧٥، وكمخلب شرس للسلطة في «وراء الشمس» لمحمد راضي ١٩٧٨.. ولعل ميزة رشدي أباظة - كشرير على الشاشة - أنه يثبت أن النزعة الإجرامية، والقسوة، والسلوك الوحشي، من الممكن أن تتخفى تحت قناع الوجه الجميل.. وبهذا، تتجاوز السينما المصرية اختلال نظرتها المسطحة للمجرم الذي تعبر ملامحه، أو طريقة أدائه، عن نزعاته الشريرة، التي تبدو، غالبا كما لو أنها قد ولدت معه، بلا أسباب اجتماعية واقتصادية وسياسية.

التزام.. ولا انتماء

النجم ـ بمواصفاته ـ يبدو أقرب إلى رأس جبل الجليد العائم، فثمة جزء ضخم منه، يختفي تحت الجزء الظاهر للعيان.. ويتمثل الجزء المختفي في الأوضاع العامة للمجتمع، والأفكار المهيمنة عليه، فضلا عن مزاج الجمهور. وبالضرورة، مع تغير تكوين وتشكيل «الجزء المختفي»، تتغير ملامح الجزء الظاهر، فسريعا، بعد ثورة الضباط، وتغيير تركيبة المجتمع، بأفكاره، ومزاجه، ارتدى معظم نجوم الأربعينيات، الملابس العسكرية التي غدت عنوانا للجدية والشرف وحب الوطن والتضحية بالذات.. طابور النجوم في هيئة الضباط تتوالى، على النحو التالي: يحيى شاهين في «الحياة الحب» لسيف الدين شوكت ١٩٥٤، عماد حمدي في «الله معنا» لأحمد بدرخان ١٩٥٥، كمال الشناوي في «وداع في الفجر» لحسن الإمام ١٩٥٦، شكري سرحان في «رد قلبي» لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٧، وحسين صدقي في «وطني وحبي» من إخراجه ١٩٦٠.

ولكن وسط روح «الالتزام» التي أخذت تشكل ملمحا من ملامح النماذج التي تقدمها السينما المصرية، والذي تجسد بصرامة، في شخصيات الضباط، يظهر أحمد رمزي، كعاصفة، تندفع ضد هذا الاتجاه المطرد النمو.. بل ويأتي على النقيض تماما، من الشعار الذي رفعته الثورة، والذي ينص على وجوب الالتزام بـ «الاتحاد والنظام والعمل».

وفي متابعة مسيرة النجوم، لا يمكن إغفال طبيعة كل منهم، واستعداده، ودوره في المساهمة ـ بدرجة ما ـ في تكوين صورته على الشاشة.. فمثلا المخرج حلمي حليم، رأى أحمد رمزي، لأول مرة جالسا على كرسي أسند ظهره إلى الحائط في بوفيه الجامعة، ويضع قدميه فوق المنضدة التي أمامه، وقد ارتدى قميصا بلا أزرار، مظهرا شعر صدره الخفيف!.. وجهه المستدير ينطق بالحيوية.. ونظراته تجمع بين الشقاوة والميل للتمرد.. أدرك حلمي حليم أنه يصلح للتمثيل. فهو أولا، صاحب شخصية واضحة التميز.. وهو ثانيا، تنويعة على النجم الأمريكي الغاضب، الثائر من دون سبب، الرافض للامتثال، جيمس دين.. وهو ثالثا، سيملأ بحيويته شيئا من الفراغ الذي تركه أنور وجدي بوفاته.

تبلورت ملامح أحمد رمزي الفنية مع «أيامنا الحلوة» وأفلامه التالية: «صراع في الميناء» ليوسف شاهين ١٩٥٦، «أين عمري» لأحمد ضياء الدين ١٩٥٦، «القلب له أحكام» لحلمي حليم ١٩٥٦، «الوسادة الخالية» لصلاح أبو سيف ١٩٥٧، «الأخ الكبير» لفطين عبدالوهاب، «آخر من يعلم» لكمال عطية ١٩٥٩، فبدا عدوا للالتزام، لا يقيم وزنا للتقاليد، بلا هدف أو طموح، مستهترا، يشرب حتى يترنح، يسخر من الوقار والشخصيات المحترمة، ينطلق بعربته أو دراجته البخارية، بأقصى سرعة، كما لو أنه يريد أن يتمرد أو يهرب من شيء ما، أو يرغب في تدمير نفسه.

ربما بسبب تأميم الثورة للسياسة، عقب إلغاء الأحزاب، لم يعد للشباب إلا الانخراط في متابعة قرارات الثورة، وتأييدها، من دون المشاركة الفعلية فيها.. وبالتالي، كان أحمد رمزي، اللامنتمي، يعبر عن شباب ليس له دور واضح، وليس أمامه سوى الالتزام. وبالضرورة تفجرت طاقته في إزعاج المجتمع، والوقوف منه موقف الضد.

في «لا تطفىء الشمس» لصلاح أبو سيف ١٩٦١، تتجلى الصياغة الأكثر عمقا واكتمالا لشخصية أحمد رمزي: إنه الأخ الصغير في أسرة تولى مسئوليتها الأخ الكبير، بعد رحيل الأب.. يبحث أحمد رمزي عن هدف يعيش من أجله. إنه يريد أن يحقق ذاته. لكن النواهي والممنوعات والمحظورات تكبله وتقف في سبيله.. وفي نوبة غضب، تجاه أسرته الصغيرة - المتضمنة معنى العائلة الكبيرة - يندفع بعجلته البخارية فيلقى مصرعه.. أحمد رمزي، بنزعته المشاغبة، وأدائه التمثيلي العفوي، المعتمد على ليونة جسمه - جوهريا - يعتبر الاحتجاج المستتر على نظام صارم.

التقى أحمد رمزي وعمر الشريف في «صراع في الميناء» ١٩٥٦ ليوسف شاهين الذي اكتشف نجمه الأثير عمر الشريف قبل أن يكتشف حلمي حليم أحمد رمزي بعام واحد.. شاهين، المتأثر بالثقافة الفرنسية، بحث عن وجه جديد عندما بدأ يشرع في تحقيق «صراع في الوادي» ١٩٥٤، وتذكر زميل دراسة «كلية فيكتوريا» بالإسكندرية، عمر الشريف، الذي يعشق أداء دور «هاملت»، المفعم بالمشاعر.. وفعلا، قام عمر الشريف بالبطولة، أمام سيدة الشاشة العربية، فاتن حمامة، فأصبح نجما، بين ليلة وليلة.. وإذا كان أحمد رمزي، هو الأكثر حيوية فإن عمر الشريف هو الأعمق انفعالا. فوجهه الحساس، المستطيل، بعينيه الواسعتين، يكشفان بوضوح عما يعتمل بداخله.. أداؤه، اتسم بقدر غير قليل من الرصانة التي إكتسبها من خلال تمثيله لتراجيديات شكسبير أثناء دراسته في مدرسته الإنجليزية.. لم يتقيد بنمط واحد فمع كمال الشيخ قام بدور فدائي مصري في «أرض السلام» ١٩٥٧، والارستقراطي الطيب، المحاط بمجموعة أوغاد في «سيدة القصر».. ومع المخرج صلاح أبو سيف، أدى شخصية العم الطيب، في «لا أنام» ١٩٥٧، وابن الأسرة الفقيرة، الوصولي، في «بداية ونهاية» ١٩٦٠.. وأثبت قدرته كممثل كوميدي، عندما أدى دور الشاب المنغلق على ذاته، في «إشاعة حب» لفطين عبدالوهاب ١٩٦٠.

بعد ما يزيد عن عشرين فيلما عربيا، وبعد محاولات مترددة في السينما الفرنسية، جاءته الفرصة الكبيرة للعالمية عندما أسند له دافيد لين أداء شخصية «الشريف علي» في «لورانس العرب» ١٩٦٢.. لاحقا، شارك عمر الشريف في ثلاثة أفلام مصرية، ووصل إلى مستوى رفيع في تجسيده لشخصية عمدة بلا ضمير في «المواطن مصري» لصلاح أبو سيف ١٩٩١، حيث بدا رصينا، راسخا، متمكنا، يقول الكثير باللفتة، والحركة الصغيرة، ونظرة العين.

ومن صفوف سلاح الفرسان، تقدم أحمد مظهر، الملاكم، بطل الرماية، إلى عالم السينما ليضحى نجما يعبر عن نوع فريد من الرجولة. ليست المستندة على قوة البدن على طريقة فريد شوقي أو سحر شعر الصدر الكثيف مثلما الحال عند رشدي أباظة، ولكن «رجولة الروح» إن صح التعبير. من الناحية الجسمانية، يبدو أحمد مظهر شديد النحافة، أقرب إلى شجرة «الجازورينا» جذورها تضرب بعمق داخل الأرض، وجزعها النحيل بالغ الصلابة، تصد الرياح العاتية من دون أن تنكسر. مظهر، في وجهه الجاد، المقطب غالبا، المتسم بالإعزاز، تتجلى فيه روح العزيمة، والثقة في الذات، والكبرياء الخالي من الغرور. وهذه المعالم هي التي دفعت يوسف شاهين لأن يسند له بطولة فيلمه الكبير «الناصر صلاح الدين» ١٩٦٣.

قبل «الناصر صلاح الدين»، قام ببطولة «جميلة» ليوسف شاهين ١٩٥٨، حيث أدى دور أحد المجاهدين الجزائريين ضد الاستعمار الفرنسي، كما مثل دور الضابط الوطني، قوي الإرادة، في «نور الليل» لريمون نصور ١٩٥٩، وجسد شخصية «قطز» المحارب العظيم ضد التتار، في «واإسلاماه» لأندرو مارتون ١٩٦١.

في معظم الأفلام التي شارك فيها، تتبدى شخصية أحمد مظهر، بقوتها الروحية، خلف جميع الأقنعة، حتى لو كانت من أقنعة الشر - وهي قليلة - مثل زير النساء في «دعاء الكروان» لبركات ١٩٥٩، أو الباشا المتاجر في لحم أبناء وطنه في «شفيقة ومتولي» لعلي بدرخان ١٩٧٨.. إن أحمد مظهر يتناقض إلى حد كبير مع أحمد رمزي، سواء على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون. فبينما الأول يتسم بالتجهم، والعبوس، يتميز الثاني بالانطلاق، والاستخفاف. وإذا كان أحمد مظهر يتحكم في سلوكه، إن خيرا أو شرا، فإن إرادة أحمد رمزي تتهافت أمام رغباته ونزواته.. اجتمعا سويا في «لن اعترف» لكمال الشيخ ١٩٦١، حيث يجسد مظهر الجدية والشرف بينما ينغمس رمزي في مستنقع العبث والاستهتار.. وعندما اجتمع أحمد مظهر مع عمر الشريف في «غرام الأسياد» لرمسيس نجيب ١٩٦١، كان مظهر هو الأكثر التزاما بالقيم الأخلاقية، والأعمق إيمانا بالمثل العليا، فهو يترفع عن قهر العاملين لديه، ولا يفكر لحظة في الانفراد بالشغالة التي ينقذها من شقيقه الأصغر، عمر الشريف.

جاء حسن يوسف - متأخرا - كتنويعة على أحمد رمزي.. إنه منذ أول أفلامه «أنا حرة» لصلاح أبو سيف ١٩٥٩، يطالعنا كشاب يتفجر بالحيوية، يريد أن يتجاوز الأسوار. لكنه - على الشاشة - لا يملك القدرة على التمرد، على نحو ما يفعل أحمد مظهر. فحسن يوسف، المقموع بشدة، المتردد، ينتابه الخوف، ولا يستطيع أن يواجه والده في «أنا حرة»، وينغمس في العمل السياسي، الوطني، على استحياء، وبقلق، في «في بيتنا رجل» لبركات ١٩٦١.

العلاقة واهية، إن لم تكن متباينة، بين شخصية حسن يوسف الفنية، وممثلي الرجولة: رشدي أباظة وأحمد مظهر.. ناهيك عن فريد شوقي، الشامخ، المقاتل العنيد، بذراعيه، وروحه، الصامد دائما في وجه مضطهديه، الأقرب لشجرة الكافور الضخمة، التي لا تخلو من أوراق خضراء، طوال حياتها.

مع حسن يوسف انطفأت جذوة الاحتجاج التي أشعلها أحمد رمزي، الأكثر جرأة وتهورا.. وأمسى - حسن - مجرد فتى، ما أن يثور حتى يمتثل، وما أن يتمرد حتى يذعن للأوامر والنواهي. وفي بعض أفلامه مثل «نساء وذئاب» لحسام الدين مصطفى ١٩٦٠، يطالعنا كألعوبة في يد سيدة. وفي «خان الخليلي»، الحزين، المؤثر، الذي أخرجه عاطف سالم ١٩٦٦، يندفع حسن يوسف في مجونه، وتمرداته، ولكن صحته العليلة لا تسعفه، وتتلاشى، شيئا فشيئا، إلى أن يرحل عن الدنيا.. إن حسن يوسف يعبر - على نحو ما - عن مجتمع يتبع نظاما لا مجال فيه للتمرد، أو الاحتجاج.

وعلى الرغم من استمرار نجوم ما قبل، وما بعد، ثورة يوليو ١٩٥٢، خلال السبعينيات، فإن تطورات الواقع، بأحداثه الكبرى، وعلى رأسها نكسة ١٩٦٧، ووفاة عبدالناصر، وحرب أكتوبر ١٩٧٣، وما تلاها من تغيرات، انعكس بالضرورة على عالم النجوم: اختفت بعض الملامح لتحل

مكانها ملامح أخرى، وظهر نجوم جدد، كتلبية لاحتياجات الجمهور النفسانية، وإرضاء لذوق اختلف مع المزاج الذي ساد في مراحل سابقة.

وسنلاحظ، أثناء متابعة تاريخ النجوم، أن الأجيال تتداخل مع بعضها بعضا.. فمن الصعب تحديد إحدى السنوات كنقطة نهاية، أو كمنطلق بداية لظاهرة ما.. ذلك أن الاتجاهات السينمائية، بما فيها من نجوم، هي أقرب إلى التيارات، أو الموجات إن شئت الدقة، فالموجة لا تتوقف فجأة، ولكن تخفت قوتها شيئا فشيئا.. لا تتلاشى تماما، ولكن تلحق وتعلو على موجة سابقة، وتخفت وتذوب في موجة لاحقة.

موجة .. ثالثة

خلال العقود الثلاثة الأخيرة، تألق عدد لا يستهان به من النجوم: نور الشريف، محمود ياسين، عادل إمام، حسين فهمي، أحمد زكي، محمود عبدالعزيز، يحيى الفخراني، ومحمود حميدة.. وفي المقابل، تغيرت ملامح وأبعاد بعض النجوم، واختفى البعض الآخر.

فريد شوقي، يحيى شاهين، عماد حمدي، بفعل الزمن تركوا أدوار فتيان الشاشة، ليصبحوا من أرباب العائلات - كل منهم على طريقته - ولأن الثمانينات القاسية، فضلا عن السبعينات المتوترة، والتسعينات الحبلى بشتى التوقعات، لم تكن تتحمل صورة الولد الشقي، العابث، المترنح سكرا، فإن أحمد رمزي سرعان ما انطفأ بريقه لينسحب من الشاشة، ويلحق به حسن يوسف، معتزلا، متعللا بفكرة عجيبة هيمنت على ظنه.. هي أن السينما حرام!

لفترة، استمر أحمد مظهر ورشدي أباظة، كنجوم وأبطال وعشاق.. ولكن أولهما انضم إلى قافلة الآباء، وثانيهما رحل عن دنيانا.. ووسط هذه الخلخلة في خريطة النجوم، فضلا عن التغيرات المعتملة في قلب الواقع، غدا المناخ ملائما تماما، لظهور نجوم جدد.. لا يملؤون فراغا فحسب بل ويحملون هموما تتلامس مع هموم جمهور سينما العقود الأخيرة.

كان من المستحيل أن تتقبل سينما الأربعينات والخمسينات، نجوما على غرار أحمد زكي أو عادل إمام أو يحيى الفخراني، أو حتى نور الشريف أو محمود ياسين.. فهؤلاء النجوم، لا علاقة لهم بأجسام نجوم الماضي، الممشوقة، ذات الطابع الرياضي.. وملامح وجوههم تخاصم نضارة وأناقة وجمال شعر محمود ذو الفقار وحسين صدقي وأنور وجدي. كما أنهم، للعديد من الأسباب، الموضوعية والذاتية، ابتعدوا عن طريق العشاق الملتهبين، المعذبين، المؤرقين بحبهم العاصف، المستحيل، الذي حرق قلبي عماد حمدي، ويحيى شاهين، مرارا.

نجوم الحاضر، أو الجيل الثالث، ولدوا في الأربعينات، في أسر متوسطة الحال. انفتحت أمامهم آفاق التعليم المجاني، بفضل الثورة، وخفقت قلوبهم بأحلام الستينات: وطن مستقل، عادل، وعمل شريف، يتيح للجميع فرصة الحياة السوية، الكريمة.. إنهم ـ أصلا ـ من البسطاء، القادمين من قلب الحياة.. ورثوا قدرا من تواضع التغذية، يتجلى في لون البشرة المنطفىء، والأجسام الهزيلة، النحيلة غالبا، فيما عدا يحيى الفخراني، البدين بطبيعته، وليس بسبب حياة أرستقراطية ناعمة.

الاستثناء يتمثل في حسين فهمي، وإلى حد ما، في محمود حميدة.. الأول، أبيض البشرة، أخضر العينين، أصفر شعر الرأس ناعمه.. إنه، من ناحية الشكل، يقترب من النجوم الهوليوديين، إبان عصر النجوم الكبير في الأربعينيات. لكن حسين فهمي، جوهريا، اختار بمهارة - ومعه صناع أفلامه - أن ينضم إلى زملاء جيله، القادمين من أحراش الحياة، الذين يخوضون صراعات طويلة، مضنية، واقعية، تنتهي في الكثير من الأحيان، بخسارتهم وهزيمتهم.. فهو، المدرس المكافح في «انتبهوا أيها السادة» لمحمد عبدالعزيز ١٩٨٠، الذي لا ينافسه متعهد جمع القمامة - محمود ياسين - على خطيبته فحسب، بل ويستولي عليها كزوجة! وهو رجل القانون، المتواضع الحال، في «العار» لعلي عبدالخالق ١٩٨٢، والذي يجد نفسه متورطا في تجارة المخدرات، مع شقيقيه: نور الشريف ومحمود عبدالعزيز.

أما محمود حميدة، فعلى الرغم من أنه ظلال من رشدي أباظة، المفعم بالقوة، تتسلل إليه.. فإنه - مع مخرجيه - يتجلى عن فيضان رجولة وانتصارات أباظة، ليسير في ركب الخاسرين. أو على الأقل، الذين يعيشون على هامش الحياة. إنه مجرد تابع مخلص لتاجر المخدرات في «الإمبراطور» لطارق العريان ١٩٩٠، تنتهي حياته قتيلا، على يد سيدة.. وهو البائع الجوال في «حرب الفراولة» لخيري بشارة ١٩٩٤.. وسائق الميكروباص المنهك، نصف الضائع، مدمن التدخين الذي ورث داء «الربو» من والده، في «عفاريت الأسفلت» لأسامة فوزي ١٩٩٥.

ومن قلب الواقع، يأتي أحمد زكي الذي يصفه سمير فريد، في مقاله عن «عيون لا تنام» لرأفت الميهي ١٩٨١، قائلا: «إنه نجم الثمانينات في السينما المصرية الذي يسطع كالشهاب، ويتقدم تقدما ملحوظا في كل فيلم جديد يمثله.. إن أحمد زكي بشعره الأكرت، ووجهه الفرعوني الأسمر، وعيونه التي تتطلع إلى العالم في براءة الأطفال وحمق المجانين، وملابسه التي يرتديها أي شاب تلتقي به على قارعة الطريق، وحركته الطبيعية، وصوته العادي الجميل، وإلقائه العفوي للحوار، إنما يعبر عن الشاب المصري الضائع الذي لا يدري ما الذي يحدث حوله في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينيات، في القاهرة والإسكندرية وكل المدن والقرى المصرية».

في أفلامه، زاول أحمد زكي العديد من المهن الهامشية، وتحايل على الحياة بكل السبل، فهو سائق سيارة أجرة بين الأقاليم في «طائر على الطريق» لمحمد خان ١٩٨١، والطبال في «الراقصة والطبال» لأشرف فهمي ١٩٨٤، وجندي الأمن المركزي المتمرد في «البريء» لعاطف الطيب ١٩٨٨، والصعلوك في «أحلام هند وكاميليا» ١٩٨٨.

على الشاشة، يتوهج أحمد زكي بالمشاعر، على نحو بالغ الإقناع. وربما كان ـ بلا مغالاة ـ الأكثر موهبة بين مجمل نجوم السينما العربية، ذلك أنه يستطيع ـ بسلاسة ـ أن يكون أي شيء يريده.. ويتمتع بقدرة فائقة في التعبير عن الشخصيات والمواقف التي يمثلها، بأسلوب متفرد، شديد الخصوصية.. في «زوجة رجل مهم» لمحمد خان ١٩٨٨، يحال إلى التقاعد كضابط مباحث، ويفقد نفوذه، مما يجعله في توتر عنيف.. وفي مشاجرة مع جاره، يتهدج صوته، ويمسي رفيعا، مختنقا، متقطعا، ترتبك الحروف في أثناء النطق، كما لو أنه طفل غاضب، مقهور، على وشك البكاء!.. وفي «البيه البواب»

لحسن إبراهيم ١٩٨٧، يتعمد أن يجعل رقبته منتصبة، فيظهر «قفاه» طويلا، عريضا، يبعث على السخرية من صاحبه في البداية.. ولاحقا، سيجعلنا نرى ما الذي سيفعله هذا «القفا» الذي سينتقل بسبب خلل القيم، من حال إلى حال.

يمتد تنوع الشخصيات التي يمثلها أحمد زكي إلى بقية النجوم، الأمر الذي أنقذهم - إلى حد بعيد - من الوقوع في قبضة «الكليشيهات»، فقد أصبح على كل منهم أن يدرك الظلال والألوان والمنحنيات التي تفرق بين الشخصيات المختلفة المهن والطباع التي يقوم بها هذا النجم وذاك.. وإزاء هذا التحدي، تقدم الأداء التمثيلي تقدما ملفتا للنظر، وتطلب قدرا غير قليل من المعرفة، والدراسة، إلى جانب الموهبة بالطبع.. إن نور الشريف - على سبيل المثال - يخضع الشخصيات التي يتقمصها، إلى نوع دقيق من الدراسة التاريخية والاجتماعية والنفسانية، ثم يبحث عن الوسائل النموذجية، التي تتواءم معه، كي يعبر عنها.. في «مع سبق الإصرار» لأشرف فهمي ١٩٨٧، يجسد شخصية مدرس الريف المضطرب، نصف المنهار، نصف المهزوم، على كافة المستويات: نظرة الكليل مع إغماض العينين، بعصبية، بين هنيهة وأخرى، أمران يكشفان عن إصابته برمد مزمن عندما كان طفلا.. البذلة الوحيدة، القديمة، المهترئة، تنم عن وضعه الاقتصادي المتدهور، حركته المضطربة، المرتبكة، تشير بوضوح إلى نفسيته المحطمة.. وفي «كتيبة الإعدام» لعاطف الطيب ١٩٨٩، عندما يخرج من السجن، بعد سنوات طويلة قضاها في زنزانة ضيقة، تبدو خطواته الأولى، في شوارع المدينة، خائفة، مترددة.. فالشارع، بضجيجه، وسياراته، وناسه، بالنسبة لمن لم يره منذ أعوام، يغدو أكثر ازدحاما، واتساعا، وخطرا.

في «الصعاليك» ١٩٨٥، أسند المخرج داود عبدالسيد، بطولة فيلمه لكل من نور الشريف ومحمود عبدالعزيز.. وبتفهم، جعل نور الشريف يقوم بدور العقل المدبر، الذي يخطط لكيفية الصعود من القاع إلى القمة، بينما يؤدي محمود عبدالعزيز دور الصديق المخلص، والشريك العاطفي، الذي يتبع قلبه في سلوكه وتصرفاته.. وهذه التوزيعة النموذجية تستجيب للفارق العميق - الموجود أصلا - بينهما، وفي مقدمتها طريقة الأداء. فإذا كانت كل لفتة، وحركة، ونظرة، عند نور الشريف، محسوبة بدقة، فإن محمود عبدالعزيز، يتدفق على الشاشة بحيوية، وعلى نحو عفوي، تلقائي، لا يخيب.. لذلك فإن أجمل أدواره، وأعمقها، وأكثرها إتساقا مع شخصيته، هي تلك التي يطالعنا فيها كرجل مقبل على الحياة، شغوف بها، يعيشها ولا يتأملها.. فهو، في «الكيت كات» لداود عبدالسيد ١٩٩١، الضرير الذي يصر، بكل جوارحه، على أن يندمج في قلب الحياة، مستمتعا بمباهجها.. وفي «البحر بيضحك ليه» لمحمد كامل القليوبي ١٩٩٥، يترك حياته البورجوازية، وينضم إلى مجموعة من اللامنتمين للمجتمع، مستمتعا بحياة لا تقيم وزنا لمعايير النجاح والفشل السائدة في طبقته المزعجة، الخاضعة بخنوع لسلسلة طويلة من الممنوعات والنواهي.. وفي أحدث أفلامه «القبطان» لسيد سعيد ١٩٩٧، يعيش على سجيته، فيبدو أقرب إلى الحلم، ينطلق بلا مخاوف من أي سلطة، ليحقق ما يحلو له.

وبينما يعبر وجه محمود عبدالعزيز، مبدئيا، وفي الانطباع الأول، عن درجة ما من الصفاء الداخلي، يعكس وجه محمود ياسين عن صراع داخلي، هادىء تارة، وعاصف تارة، يعتمل في روح صاحبه.. جاء محمود ياسين إلى عالم السينما، مدعما بأسباب النجاح: خبرة بالأداء التمثيلي اكتسبها إبان اشتغاله

بالمسرح، وجه تعبر قسماته عن العناد. نظراته هادئة، عميقة، لا تقتحم بقدر ما تتأمل، تبدو كما لو أنها تنظر إلى داخل ذاته، فضلا عن صوت مؤثر، واضح النبرات، ينبض بالصدق.

وجد محمود ياسين فرصته الكبيرة في السينما، عندما منحه بركات بطولة «الخيط الرفيع» ١٩٧١، أمام سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة.. والأهم أن دوره هنا، الملائم له تماما، المستوحى من قلب الواقع، فتح له الطريق ليقدم ـ بنجاح ـ عشرات الأدوار التي تعد تنويعا على شخصيته في «الخيط الرفيع»: الوافد الجديد إلى الشرائح العليا في المجتمع، والتي أخذت تسيطر على مقدرات الأمور في السبعينيات.. وهو يتسلل إليها مدججا بسلاح العلم الذي حصله - مجانا - في الستينيات، فضلا عن دأبه على العمل.. ولكن أيضا، بنزعته الانتهازية التي تجعله يضرب بالقيم الأخلاقية عرض الحائط، ويشعر في جانب من قلبه بالذنب، يعبر عنه بمعالم العناء البادية على وجهه.

التغيرات السريعة في الخريطة الاجتماعية، خلال ربع القرن الأخير، انعكست على نجوم ذات الفترة، وجعلت البعد الطبقي واضحا عند كل منهم، فإذا كان أحمد زكي وعادل إمام، يمثلان على الشاشة، في الكثير من أفلامهما، الفئات المتدنية، الهامشية، فإن محمود ياسين ويحيى الفخراني من بعده، يعبران عن الطبقة الوسطى في سنوات «الانفتاح» التي شهدت تبجيلا فظا لقيم الربح السريع، وترحيبا فظيعا بالانتقال من حال إلى حال، بأي وسيلة.. إن محمود ياسين في «غابة من السيقان» لحسام الدين مصطفى ١٩٧٤، و«العذاب امرأة» لأحمد يحيى ١٩٧٤، على سبيل المثال، يجسد قلق ابن الطبقة الوسطى النابه وحيرته، عندما وجد نفسه في أحضان فتاات بالغة الثراء، ولكن عليه أن يتوافق، ويتماشى، مع انحطاطهم، فينتهي أمره بالجنون.. وأحيانا، كما في «السادة المرتشون» لعلي عبدالخالق ١٩٨٣، لا يتورع عن تمرير معلبات فاسدة، من خلال جمرك الميناء الذي يعمل به كمفتش.. وها هو يقع في قبضتي اليأس والتعاسة، عندما تلقى أسرته حتفها، بعد تناولهم للطعام الفاسد.

استكمل يحيى الفخراني، جانبا من النماذج التي قدمها محمود ياسين.. الفخراني، ابن الطبقة المتوسطة - على الشاشة طبعا - التي كانت فيما مضى شديدة الالتزام، أخلاقيا ووطنيا، يجد نفسه، وسط دوامة التغيرات، كارها لوظيفة لا تتيح له حياة كريمة، وغير متوافق مع خطيبة طموح، فيهرب من المدينة كلها، في «خرج ولم يعد» لمحمد خان ١٩٨٤.. وفي «عودة مواطن» لمحمد خان ١٩٨٥، يعود بعد غياب سنوات طويلة في إحدى دول الخليج، ليفاجأ بانقلاب القيم الذي إقتحم أسرته، بأشقائه الذين أحبهم من كل قلبه.. وعلى نحو مرهف، بالغ الرقة والعمق، ينتهي الفيلم بيحيى الفخراني حزينا، جالسا على مقعد في بوفيه المطار، لا يقوى على المغادرة، ولا يرغب في البقاء، فتتوقف دمعة على جانب من وجنتيه.

على العكس من نهاية «عودة مواطن» التي تذبح من دون أن تسيل دما، تأتي نهاية العديد من أفلام عادل إمام التي يطالعنا فيها ممسكا بسلاح ناري، ليقوم ..بما يشبه المجزرة! والحق أن معظم النجوم، في الكثير من أفلام الثمانينيات، مارسوا العنف بكل ألوانه. وتساقطت، على الشاشة، مئات الجثث، مضرجة بالدماء.. ولا يمكن مقارنة هذه النهايات الوحشية، بتلك «الخناقات» الطريفة، اللطيفة، التي لم تكن تخلو من لمسات كوميدية، في أفلام الخمسينيات، حيث كان المزاج العام، حينذاك، مزاجا مسالما، لا يؤمن بأن العنف.. سيد الأخلاق.

عادل إمام، النجم الأكثر شعبية، المتمتع بموهبة حضور لم يتمتع بها أحد من قبل، بذات القدر، سوى نجيب الريحاني.. بدأ ممثلا ثانويا، كوميديا، ثم انفرد بعدة بطولات، في أفلام مرحة.. ولكن في «المشبوه» لسمير سيف ١٩٨١، و«حب في الزنزانة» لمحمد فاضل ١٩٨٣، أخذت شخصيته الفنية تتبلور، لتظهر بوضوح في أفلام لاحقة: المواطن العادي، الطيب، المنزوي، المرهق اقتصاديا واجتماعيا، والذي يقع عليه القهر مرة تلو الأخرى.. وعندما يضيق الخناق عليه، وتغلق عليه كل السبل، يضطر في النهاية، أن يندفع، بكل قواه، نحو تصفية حسابه، بالعنف.. وها هو، في «الهلفوت» لسمير سيف ١٩٨٥ ـ على سبيل المثال ـ يحمل مدفعه الرشاش، موجها فوهته نحو الجميع، بما في ذلك جمهور صالة العرض.

عادة، ينتقل عادل إمام، من فيلم لآخر، بذات الملابس: البنطال «الجينز» و«السويتر» الأحمر والحذاء «الكاويتش»، ويسكن غالبا، حجرة فوق سطح إحدى العمارات، أو شقة صغيرة، فقيرة الأثاث، سيئة التهوية. ويبدو فاشلا، بمعايير سنوات «الانفتاح» ويضنيه ما يضني السواد الأعظم من الناس، فهو الموظف الباحث عن شقة في «كراكون في الشارع» لأحمد يحيى ١٩٨٦، و«المنحوس» لصلاح حبيب ١٩٨٧.. والمحامي الصغير، الذي يجد نفسه في مجتمع مختل القيم، كما في «الأفوكاتو» لرأفت الميهي ١٩٨٤، و«طيور الظلام» لشريف عرفة ١٩٩٥.. والصحفي الشريف، الذي يواجه ضغوطا شديدة، بالترغيب والتهديد، كي يخالف ضميره، في «الغول» لسمير سيف ١٩٨٣.. وعامل تحويلة السكك الحديد الذي يجد نفسه في مأزق، في «المنسي» لشريف عرفة ١٩٩٣.

عادل إمام، مع زملاء جيله، مثلوا موجة قوية، طويلة، نشطة، من موجات نجوم السينما العربية.. ربما تكون قد وصلت إلى أقصى مداها.. لكن الذي لا شك فيه، أن الآن ـ بالضرورة ـ تتشكل موجة جديدة، لا تزال رموزها، وملامحها، في قلب الغيب.. فلننتظر ونرى.

المراجع

(١) أحمد الحضري: تاريخ السينما في مصر، مطبوعات نادي السينما بالقاهرة، ١٩٨٩.
(٢) زكي طليمات: فن الممثل العربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
(٣) سعد الدين توفيق: صلاح أبوسيف، فنان الشعب، دار الهلال، ١٩٦٥.
(٤) سمير فريد: الواقعية الجديدة في السينما المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.
(٥) علي أبوشادي: كلاسيكيات السينما العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤.
(٦) كمال رمزي، عدنان مدانات، سمير فريد، هاشم النحاس، الهوية القومية في السينما العربية (أبحاث جامعة الأمم)، ١٩٨٩، المؤسسة العربية للدراسات.
(٧) محمد السيد شوشة: رواد ورائدات السينما المصرية، مطبوعات روز اليوسف، ١٩٧٨.
(٨) محمد منير إبراهيم: من رواد المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٩) جلال الشرقاوي: رسالة في تاريخ السينما العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠.
(١٠) د. أحمد المغازي: الصحافة الفنية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
(١١) جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد ٥١، ١٩٨٢.
(١٢) مجموعة الأفلام الوارد ذكر عناوينها في البحث.

محمد ملص وأفلامه
ذاكرة البدء وصورة الآتي في ما مضى

محمد سويد*

يعتبر المخرج السينمائي محمد ملص من ندرة المخرجين العرب والأفارقة الذين فازوا مرتين بجائزة التانيت الذهبي في مهرجان قرطاج: مرّة عن «أحلام المدينة» (١٩٨٤)، ومرة أخرى عن «الليل» (١٩٩٢). ومن المعروف أن هذين العملين يبقيان حتى اليوم الفيلمين الروائيين الوحيدين اللذين أخرجهما محمد ملص منذ تخرجه من موسكو، والمباشرة بمزاولة عمله السينمائي في سورية، اعتباراً من النصف الأول من السبعينيات، ولا يغفل في هذا المجال تحقيقه لعدد مهم من الأشرطة التسجيلية والروائية القصيرة.

على الهاتف أخبرني محمد ملص أنه في صدد كتابة سيناريو، يريده أن يأتي مختلفاً عن كل ما فعله من قبل. كأن في خبره هذا إشارة مضمرة إلى استئناف نقطة البدء في السينما، موصولة برغبة دفينة في استهلال كلام آخر عن تغيير نمط ما في حياته. يدفعني إلى هذا الاستنتاج - أو التكهن به على الأقل - نداوة نبرة الصوت في مكالمته الهاتفية العابقة بالأشواق. فمنذ مدة غير قصيرة، لم يكن يصلني من أخباره إلاّ الذكريات المتبقية من أفلام ومحاولات أولى حققها خلال دراسته السينمائية في «بلد كان اسمه الاتحاد السوفيتي».

تلك يوميات أمست مهددة بالموت في حمأة النسيان، استعادها صاحبها نابضة بحلاوة الماضي، وتعاسته بقدر ما تجلّت بلذتها في معانقة حاضر لا يقوى على لفظ أنفاسه الأخيرة.

* سينمائي وناقد سوري.

لم تكن نبرة صوت محمد ملص، صباح ذاك الأحد الحار، تشبه أنينه واحتجاجه المستمر منذ سنوات. ما لم أكن مخطئا، بدأ صراخه بالإفصاح عن نفسه على العلن في حفل تأبين الناقد السوري الراحل سعيد مراد. كان ذلك في أواخر الثمانينات. وقتها وقف المخرج على منصة مسرح الحمرا، وخاطب المحتفين بالذكرى الأربعين لوفاة الناقد الصديق، قائلاً: إنه لم يعد يريد لكلمات تلقى في مناسبة كهذه أن تتراءى فاقعة الرنين، على نحو فجاجة الاتساع التدريجي لحجم اللقطة المأخوذة بعدسة الزوم، والمسخرة لتغطية اللقاءات والمناسبات الرسمية في نشرات الأخبار التلفزيونية.

هذا الصراخ ما كان له ليستمر بالحدة نفسها. وبدورها، لن تلبث الحدة أن تنقلب إلى ألم تنضح به كتابات محمد ملص في استعادته ليومياته الآنفة الذكر، على شكل مقالات ونصوص تحاكي الأدب، تواتر نشرها بين صحيفة «الحياة» الصادرة في لندن، و«الملحق» الثقافي الأسبوعي، الصادر صباح كل سبت عن جريدة «النهار» في بيروت.

تحت تأثير المسكن أيضاً، انتابني شعور غير مبرر بأن دعوة المخرج المقيم في دمشق، تزكية لاقتراح ناشر من تونس، بإعداد دراسة عن أفلامه بقلم ناقد لبناني، جاءت من ألم الغيبوبة التي أعقبت إصابته الخطيرة في حادث سير مروع لدى توجهه في ساعات الصباح الباكر إلى بصرى، حيث دار تصوير آخر فيلم طويل حمل توقيعه «الليل».

آنذاك، وهو ممدّد على فراشه في المستشفى، متورم الوجه فاقداً الوعي ومشوهاً بالكدمات، وآثار النزف، لم استطع أن أصدق أن هذا الرجل الفائح برقته يمكن أن يقطر دماً.

بشيء من القسوة حسبت أن دعوته إلي اليوم للكتابة جاءت من تخثر الدم، كما غطى لونه الأحمر القاني الصورة القاتمة التي اختارها لملصق فيلمه المذكور: سكين بجوار صحن نحاسي يحوي بقايا الدم السائل من ذبيحة.

ذلك عائد على الأرجح إلى شعور أي منا بالرغبة في التعبير عن الأسى في لحظة الذبح. هنا، يقع سؤال بديهي قد يحمل رداً على اعتقاد أندريه تاركوفسكي في ما مضى بأن العمل الفني يتحتم فيه أن يكون معقوداً على الأمل - وهذا أقل ما ينبغي توقعه من «الإيمان» كما نادى به المخرج الروسي الراحل - السؤال هو: عن أي أمل يمكن لسينمائي عربي أن يتحدث بها يشكل الحافز الكافي لديه، ليس لملامسة «الإيمان» أو أضعف معانيه، وإنما للاستمرار في العمل والدعوة التي نذر نفسه لها... طالما أن كل ما يفكر فيه، أو ينتج عنه يبقى وليد إحساس التلوي بالذبح.

هذا التلوي لم يعد لحظة في الزمن، وهذا الزمن تالياً لم يعد راهناً أو محطة مفروضة، ومحددة لوقت ما. إنه التضحية التي لم تعد حالة بقدر ما اندغم تكرارها في الزمن لتصبح التاريخ بعينه.

بتعبير آخر:

ليس لدى السينمائي العربي من إيمان يسعى إليه. فهو لا يزال أقرب من أن يسمح له بتحويل هذه التضحية إلى قربان.

أيضاً وأيضاً، فتحت تأثير المسكن، لم أكن أعلم مدى استعدادي لوضع دراسة عن أعمال محمد ملص. لقد مضى وقت انقطعت فيه عن الكتابة قرفاً من الأمل الموهوم بممارستها أو في تبرير ممارستها. كل ما توقفت عنده في سياق المحادثة الهاتفية هو إلزام الناشر التونسي لي بأن تقع دراستي في خمسين صفحة. «أيسع هذه الخمسين أن تقارب الخمسين سنة التي بدأ محمد ملص يتجاوزها؟» استدرك ذلك بسؤال آخر: ما نفع رد الأفكار إلى العمر طالما أن الحديث يجب ألا يتجاوز أفلام محمد ملص؟ هل لأن السينما سارقة الأعمار بامتياز؟

اعترف أن التوقف عند هاجس الأرقام (ولو من باب الإشارة إلى الأعمار بوصفها أرقاماً للأسف والهوان!!) قد حملني على الالتفاف حول الموضوع: والموضوع في صلب هذه المشاعر يصب في الكتابة وكيفية الشروع في استنباط الكلمات المؤاتية لسرد السيرة السينمائية لمخرج، غالباً ما كان يستفزني بصداقته الحميمة إلى قراءة أفلامه بطريقة تستحث الإيحاء بأشياء غير محكية عنها. كانت هذه الطريقة أشبه بالدوران في فلك، ذهب بنا - أنا وهو - إلى استشفاف الأحلام التي استظهر صورها في صنع الأفلام، أحلام حرضتني دائماً للتماثل مع أفلامه أثناء مشاهدتها، أو حتى قبل مشاهدتها في فترات الكتابة والتحضير والتصوير والمونتاج، وكل ما يرافق ذلك ويستتبعه من مشكلات الإنتاج.

المتأمل في أفلام محمد ملص لا يجد فراغ نفسه بمجرد الانتهاء من عبثه. فهو سرعان ما يروح بالتماثل مع هذه الأفلام من فعل التخاطر إلى التذاكر بالذاكرة والحلم، هكذا حاولت التجرد من علة الأرقام في تقديم قراءة شخصية عن سينما محمد ملص.

الكتابة في هذا الشأن تبدأ بصعوبتها ومن صعوبتها كذلك. لعلني هنا أبدأ مثلاً من أن أجد في إصابتي في يدي اليمنى عذراً جسدياً لنفي الكتابة من استحالة مزاولتها. وقد يكون أول ما أفكر فيه، والحال هذه، هو ما يستدعي رجوعي إلى صورة محمد ملص نفسه، عاجزاً عن العمل وعن القيام بأية حركة، متوجساً فقدان أعز ما عنده بعد إصابته المباشرة في رأسه (في حادث السير): الذاكرة والحلم.

كنت في حاجة إلى النظر في هذه المرآة حتى أباشر الكتابة، وذلك لشعور متأصل لديّ بوقوع الكتابة تحت وطأة وجع - أقوى من الوجع ذاته - صار هو الآخر جسديا أكثر منه روحياً في حياتنا.

أسمح لنفسي بالقول إن محمد ملص اتكأ على الوجع اتكاءه على الذاكرة. فهي في وجدانه «الجوهرة الوحيدة» التي يمتلكها. لذا، شعر بما أسماه «لؤم القدر» حين تعرض للضرب في ذاكرته. قال لي ذلك في أول حديث صحافي أدلى به بعد خروجه من المستشفى، ومتابعته الدؤوبة لمدة أشهر العمل المتبقي على فيلمه الروائي الأخير («ملحق النهار»، عدد ٣١، السبت ١٠ تشرين الأول ١٩٩٢).

ألفيته آنذاك متسائلاً بحسرة عما اقترفه من ذنب حتى نال مثل ذلك العقاب. لكن على حده: «يحتاج المرء أحياناً إلى الموت عقاباً له لكي يعود ويولد لعلاقة أنصع وأوضح مع عالمه» (المصدر السابق نفسه).

كان «الليل» إذا جاز التعبير، تلك الولادة المبتسرة بطيف الموت - أو العكس صحيح تماماً - ولقد بدا لي مخرجه قرين أحد أبطال روايته «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب»، حيث يقف مستفسراً حائراً في حضرة والده: «لماذا تنتفض الدجاجة المذبوحة يا أبي؟». وما كان من الأب إلا أن أجاب «إنها حلاوة الروح يا ابني».

لا نـدحـة عن أن ثمة في حـلاوة الـروح مـا يبرر الأسى العـارم في مسار «الليل». أسى الماضي في لـوعـة المتذكر. ولئن نسب إلى فدريكو فلليني قوله ذات مرة: «ان أتذكر يعني أن اخترع»، فهناك بين أصدقاء محمد ملص من يقول عنه إنه «يعيش ليتـذكر». ولا يخفي ملص هو الآخر ما تشكله الذاكـرة من تحد يفرض طابعه الحضاري على المستوى الشخصي وفي ثنـايا الأمور البسيطة والمعيشة كل يوم. حتى إنـه يلزم جانب الغيرة في أخذ هـذا التحدي على محمل الرقي في التعـاطي مع القضايـا المؤثرة على المصير العربي، ولـو أطل عليها من هوامشهـا أو من تناولها مـن باب الهذر السياسي. ففـي استهلالية «إعـلانات عن مـدينة كـانت تعيش قبل الحرب»، يبرز كاتب هذه الـرواية «غيرته» من وزير الخارجية الأمريكيـة الأسبق، هنري كيسنجر، إذ يقتطف من مجلة «الـديار» اللبنانيـة خبراً عن زيارة الوزير الأميركي لمدينـة القنيطرة، جاء فيـه: «... ومن عجائب كيسنجر أيضاً، ذاكـرته القوية. فقد أثـار دهشة الرسميين الإسرائيليين خلال المحادثـات لعقد اتفاق فصل القـوات بين سوريـا وإسرائيل. وقد كشف عن ذلـك رئيس الأركان الإسرائيلي مـردخاي غـور حين قال إنـه خلال بحث موضوع الانسحاب من القنيطرة أثبت كيسنجر أنه يحفظ موقع كل بيت في المدينة».

يعتبر الروائي المصري صنع الله إبراهيم أن رواية «إعلانات عن مدينة كانت تعيش...» هي «من أفضل ما كتب في الأدب العـربي الحديث عن موضـوعات الحرب والاحتلال». قـوتها نابعـة من «الحنين إلى لحظات بعينها، في الطفـولة والصبـا». و«من هذه اللحظـات ما يتـدنى إلى مستوى الـرغبة في كـوب شاي، أو مجرد التوقف عن الحركـة، ومنها ما يتعلق بمصير الأمـة». ويخلص الكاتب المصري إلى الاستنتاج بأن رصـد محمد ملص ومعاينته للحظات كهذه هما وراء «مبرر الإبداع الفني» لديه، و«خصوصية هذا الإبداع».

ليست الذاكـرة في عرف محمد ملص وأفلامـه ضرباً في الوهم، أو تحليقاً فـوق واقع يهرب من نفسه إلى الخيال ثم ينفلت منـه ساخراً. الذاكـرة ليست شيئاً يفصح عن حقيقته. إنها وليـدة تلك اللحظات التي أشار صنع الله إبراهيم إليها، وإعادة صياغة لحقيقـة تنضح بالزمن وتنضج به مهما ساورها حنين الارتداد إلى أشياء غابرة. فليس ثمة من فصل بين ماض وحاضر، بين ما أمسى وما أصبح. الفصل يأتي بالانعتاق مما هو عـدم. كأن في ذلك كل التشبيه مما كان عدمـاً، مما كان «على وجه الغمر ظلمـة» إلى أن «كان مساء وكان صباح يوماً واحداً» (سفر التكوين ١: ٢/ ٤). هكـذا انتظمت الخليقة في بدئها. وانتظام البدء هذا تعبير آخر عن انتظام الـزمن الذي لابد من أن تنضوي الـذاكرة فيه. لكن هذه العملية مـا كانت لتتم من دون فصل، إذ «فصل الله بين النور والظلمة» (التكويـن ١: ٣) وبحسب هذا السفر المأخوذ من «العهد القديم»، يتراءى الله في لحظـة الفصل كما لو أنه حمل مواصفات الفنان المتأمل في صنيعتـه، أو كما لو أنه أضاف لمسة لونيـة من التشكيل في لوحة الزمن. فهو استنسب العتمة حفظـاً لجمال النور، وآية ذلك أنه لم يفصل بين الليل والنهـار إلا بعد أن رأى «النـور أنه حسن». والحسن هـو الجميل. إذن، لوهلـة يتراءى عمل الله في الكـون فعل تجميل، أو الأصح فعل التفنن في الـرؤية، والجمال في ذلك يتبـدى بالفصل بين الأشياء، ويستتبع الفصل التفضيل ما بين الشيء وخلافه، ومـا بين إنسان. فتبعاً لسفر «التكوين» فضل النور بكونه «الحسن»، وفضلت شجرة الحياة على المعرفة، كما فضـل قربان هابيل على قربان أخيه قابيل. ولن يلبث هذا التفضيل أن يأخذ منحى التمييز في طرد آدم من الجنة، وإبقاء حواء فيها محكومة بالإنجاب والتعذب بآلام الوضع.

انضوى معنى العقاب في التمييز (وأساسه الفصل بين الأشياء). كل ذلك والله «نور». فهو «يعلم ما في الظلمة وعنده يسكن النور» (دانيال - ٢:٢٢)... و«الله بذاته منور على القنيطرة»، (تبعا للعبارة التي يختتم بها فيلم «الليل»). أفي هذا الليل ذائقة «العقاب» الذي تحدث عنه محمد ملص أملاً في ولادة تنحو «العلاقة أنصع وأوضح» مع العالم؟

في مستهل سيناريو «الليل» الذي كتبه مع صديقه أسامة محمد، يفتتح محمد ملص أحداث الفيلم الموعود بكلمة «في البدء كان السكون...» صورة البدء هنا تأتي مغايرة لنظيرتها في سفر «التكوين». أو هكذا تبدو على الأقل. ففيما يتحدث «التكوين» عن «ظلمة» على وجه الغمر، يشير «الليل» إلى «سكون»، لكن أليس في ذلك، هنا وهناك، رسم لأرض «خربة وخالية» على حد وصف «التكوين» لصورة» العالم في البدء؟

يبني محمد ملص ذاكرته، لا بل يحاول ترميمها، فوق أرض جدباء. وهذا أقصى ما قد يمكن أن يذهب به الألم... إلى زمن لم يعد زمناً، زمن بات خلواً من الذاكرة التي سويت بتلك الأرض الخربة، وفصلت عن سائر العناصر، وعن كل شيء مما عدا العقاب. على هذا المنوال، يعود الزمن في «الليل» إلى ظلمته. ويحتفل بنصب تماثيل الزعماء في حلكة السواد. فعلى حد مخرج الفيلم «يتجوهر تراث القمع العربي في الليل». وكمن يقرأ في «عهد قديم»، يستشعر محمد ملص الآتي في ما مضى. ويتحول الزمن برمته إلى مدار فصول قوامها الذاكرة. كنظام الوقت السنوي تبلغ الفصول حدودها الأربعة بألوان أربعة من: الذاكرة المحكية، الذاكرة المعيشة، الذاكرة المشتهاة، ذاكرة الراوي. ولاشك أن الذاكرة الأخيرة اتسمت في «الليل» بذاكرة الفيلم نفسه والمسار الذي قطعه بضنى طيلة السنوات الثلاث المرافقة لمراحل إعداده وتنفيذه وعرضه.

لكن، ومع كل ما تقدم، أين يلتقي الرائي ومحمد ملص؟ وفي أي مدار من فصول الذاكرة المشار إليها أعلاه؟ إن الفصل ما بين هذه الذاكرة وتلك، أو بين الليل وذاك النور، لابد من أن يجعل الزمن يمر في حالة من انعدام الوزن. لكن ثمة ما ينقض هذا القول بالرجوع إلى التسلسل الزمني الذي ارتكز إليه فيلم «الليل» على افتراض أن أحداثه تدور طيلة الفترة الممتدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٤٩. كذلك تخرج نظرته من مسقط رأس السينمائي السوري - القنيطرة - إلى فلسطين. القنيطرة كما تركها الإسرائيليون مدمرة «مازالت مزروعة في روحي»، يقول ملص: وعلى هذا القدر من الحنين والوفاء نرى الفيلم مهدى إلى أولئك «الذين جاهدوا بصمت وماتوا من الصمت».

يحزّ في نفس محمد ملص الموت من الصمت وبه. ربما علاقة فيلمه بالزمن والتأريخ لأحداثه تنحو نحو انتشال الرؤية من لحظة سكون، آسر، قد يكون قائماً بين حدي الصمت والموت. ومن عود على بدء - مع ترك سفر التكوين جانباً والتذكير به في آن واحد - يمكن التمثل في فيلم «الليل» رجوعاً بالقهقري إلى ما سبقه من فيلم، «أحلام المدينة»، وإلى ما قبل الفترة التي تطرق إليها «أحلام المدينة»: الوحدة المصرية - السورية ويومياتها الطالعة من رحم حي الميدان الشعبي في دمشق أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

باسترسال أكثر، يجوز القول إن «الليل» رجوع بالقهقرى من نوع آخر إلى زمن رواية «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب»، سبقت ظهور «أحلام المدينة» وسبقت في الحقيقة مباشرة محمد ملص بتحقيق أفلامه بعد الانتهاء من دراسة السينما. فقد بدأ بكتابتها في أثناء وجوده في معهد السينما في موسكو. وأصدرها

للمرة الأولى في بيروت عن دار ابن رشد، عام ١٩٧٩، ثم في دمشق عن دار الأهالي سنة ١٩٩٠. في شكل آخر: الوصول إلى فيلم «الليل» عام ١٩٩٤ اقتضى الرجوع إلى زمن كتابتها في أواخر السبعينيات وإعادة كتابتها في مطلع التسعينات. لكن لا هنا ولا هناك استطاعت السينما أو الكتابة أن تنتفي إحداهما بالأخرى. بينهما، كان الزمن يجري وحسب. والواقع أن إعادة إصدار الرواية مذيلة بعنوان فرعي «كتابة ثانية»، لم يحل دون تحرير فيلم «الليل» من كل من الكتابة الأولى والثانية. وتقديم نفسه ككتابة ثالثة تترك القارىء - المشاهد حائراً إزاءها. ولا ريب أن السؤال هنا هو سؤال لغة. فبأي عين نرى وماذا نقرأ؟ وهل اللغة سواء كانت مكتوبة أو مصورة ليست إلا صياغة أخرى لذاكرة استحوذت على محمد ملص؟

لكأنما كاتب الرواية ومخرجها شاء من العملية برمتها ليس إعادة النظر في ما كتب، وإنما الإمعان في تصحيح شيء ما، أخذ يعبر عنه منذ أيام دراسته. وهكذا فإن كلا من الرواية والفيلم المقتبس عنها بتصرف كبير، يشكل حواراً مع الذات ارتقى بتعبيره من الكلمة إلى الصورة، وبطريقة تجعله حوار البصر والبصيرة. وإذا كانت العين هي الأداة فإن العين هي بالتالي «سراج الجسد»، نسبة إلى إنجيل متى. طبعاً، هي عين السينمائي. وقياساً إلى محمد ملص، جاءت السينما «للتعويض عن نقيصة في العين. فعين الإنسان لا تستطيع تثبيت الحركة أو تجزئتها أو ملاحظتها بتفاصيلها... لا تستطيع أن تميز أن الحركة هي سلسلة وثبات منتظمة التلاحق والتسارع... هذا يعيدنا إلى الكاميرا وبدايات اختراعها. بادىء ذي بدء، حاول مخترعوها تحويل ثبات الصورة إلى حركة بسرعة ١٦ كادراً في الثانية. لكن تصوير الأفلام بستة عشركادراً في الثانية جعل العين ترى الأشياء أسرع مما هي عليه في الواقع. وهذا ما يلاحظ في الأفلام الصامتة القديمة. لذا جرى البحث في تعديل السرعة لكي تتلاءم وكيفية نظر العين إلى الواقع. في النتيجة، تبين لصناع الكاميرا أنه إذا تم تصوير الثبات بمعدل ٢٤ مرة (كادر) في الثانية، فعندئذ يصبح ممكناً الإفصاح عن الحركة في سرعتها الطبيعية. بهذا المعنى تجاوزت الكاميرا، وتالياً السينما، نقيصة العين (راجع المصدر السابق عينه من «الملحق» الثقافي - «النهار»).

الاستفاضة في تعداد نقائص العين وفضائل الكاميرا لا تؤدي بالضرورة إلى معاودة التأكيد على حب السينما في ذاتها. فحب السينما هنا يذهب في صميمه إلى الإعراب عن الإعجاب بقدرتها على التلاعب بالحياة، من تحويل الحركة إلى جماد أو بعثها في أشياء وعناصر ميتة.

من جديد، تأخذ السينما ألقها في محاكاة الحياة. كأنها تسترد ثوب حواء لتكون حواء عصرها، ذلك أن حواء بالرمز السلفي المعطى إليها في سفر «التكوين» هي «أم كل حي» كما دعاها آدم بهذا الاسم (٣:٢٠) و«كل حي» لا تعني الإنسان وحده بل سائر المخلوقات أيضاً. من هنا يتسم الاقتراب من حب السينما بميسم الصورة الأولى التي أعطيت للمرأة: الحياة. و«حياة» هو الاسم المعطى لشخصية ياسمين خلاط، بطلة فيلم «أحلام المدينة». كذلك يأتي التمهيد في رواية «إعلانات عن مدينة...» بإهداء المؤلف كتابه إلى أمه... «حياة». والحقيقة أنه بين «أحلام المدينة» و«الليل»، تقع محاولات محمد ملص في البحث عن صورة الأب الغائب المفتقد من خلال اجتهاده في إعادة تكوين صورته الشخصية عن أبيه الذي لم يعرفه جيداً، إذ مات في سن مبكرة، وتركه صغيراً في عهدة أمه. «كانت أمي»، يقول ملص: «في التاسعة والعشرين حين فقدت زوجها، ما يعني أنها كانت في ذروة جمالها. ذلك يشبه «زهرة الشر» بالنسبة إلى بودلير. ولعل هذا الشر

هو ما شعرت به عند أول تشكل لأحاسيسي في الحياة». لقد تعرض الأب للطرد من جنة، حسب الابن أنها جنة الجمال، وما لبث أن أدرك أن زهرة الجمال صنو الشر، ولعل ما رآه ملص كأول تشكل للأحاسيس في صباه باعتباره مرادفاً للشر هو المجاز الأول للعقاب الذي تعرض له مرتين: مرة بفقد الأب، ومرة بتلاشي صورة هذا الأب. ففي غياب المرجع البصري المباشر (باستثناء الصور الفوتوغرافية)، يجد المخرج عاجزاً عن تكوين صورته الشخصية عن أبيه. مرجعه الحسي ليس عينه، وإنما كل ما خلفه الأب في ذاكرة ابنه من صوت ورائحة وأشياء تقلدها أو تزين بها.

على هذا النحو، يختفي الأب من الذاكرة البصرية، وتصبح الذاكرة المكتسبة منه هي الصورة المشتهاة عنه. فبينما يشارف فيلم «أحلام المدينة» نهايته بلقطة مقربة من الطفل (باسل الأبيض) ممعناً في ضرب رأسه ببوابة خشبية، نرى الأب في «الليل» يصب جام غضبه على حائط. وبما أن صورة الأب هنا، كما أسلفنا، تبقى «مشتهاة»، يبدو العقاب في هذا المشهد مشتهى، ولكن بصورة الغضب الذي سرعان ما يرتد إلى عقاب باعتقال الأب وتعذيبه في السجن تأنيباً على ما فعله. «أخاطىء هو؟»، نقرأ في إنجيل يوحنا. ثم نستدرك الجواب: «لست أعلم. إنما أعلم شيئاً واحداً أني كنت أعمى والآن أبصر» (٩: ٢٤/ ٢٥). فكما لو أن محمد ملص وجد في العقاب (حتى الموت) ولادة «لعلاقة أنصع» مع العالم، يقتضي اكتشاف اليقين المرور من حالة العمى إلى الإبصار. على قدر ذلك ينبثق النور، وتنقشع صورة الأب الغائب في ضوء صورة الأم التي تقص حكايته. هي الـ «حياة» في «أحلام المدينة والـ «وصال» في «الليل».

انطلاقاً من هذه القراءة، سألت محمد ملص ذات مرة: لماذا تشعر أنك طريد صورة الأم؟.. أجاب: «ربما الصورة المكونة في داخلي للأب أو للأبوة هي وراء نزوعي إلى التعبير عن المرأة، والأم التي لا تعيش إلا نكبة فقدان الزوج أو الرجل. ذلك هو السبب الذي يجعلني دائماً لا أرى سوى أن الأم أو «أمهاتنا» كجيل قد لمسن شيئاً من الرجال غير صحوتهن على أسف فقدهم، والتحمل القدري لإرث هذا الفقد».

إرث الفقد تقابله صحوة المرأة - الأم - الزوجة «كجيل» لم يكن ليقتصر على الفيلمين الروائيين الطويلين اللذين حققهما محمد ملص. في محاولة سابقة شبهها المخرج السوري بـ «غير التسجيلية»، تضمنها فيلمه القصير «الذاكرة» (إنتاج ١٩٧٥ - ١٣ دقيقة بالأسود والأبيض) سعى ملص إلى الدخول في ذاكرة وداد ناصيف، المرأة العجوز وكيف تمضي أيامها وحيدة برفقة القطط.

مثل «الليل» و«أحلام المدينة»، تستعيد وداد ناصيف من بين كل الصور المتبقية في ذاكرتها صورة أمها.

وفي فيلم قصير آخر، حمل عنوان «قنيطرة ٧٤» بالأسود والأبيض، قامت ببطولته نائلة الأطرش، يروي ملص حكاية أخرى عما تبقى من ذاكرة امرأة تعثر على بيتها وسط ركام مدينتها المدمرة فتشتهي شرب الماء من بئره، ثم تلتقي بامرأة خرساء وتفهم منها أنها لم تغادر المدينة في خلال الحرب، وفي النهاية تخلد بطلة الفيلم إلى النوم بعد تنظيف مساحة صغيرة من بلاط البيت، ولا تمنعها أصوات المدافع المجاورة من الاستسلام للرقاد.

فقدان الصورة المباشرة للرجل بين بطلة «قنيطرة ٧٤» والمرأة البكماء، يوازيه ابتعاد امرأة عن زوجها لتنزوي بمفردها على طرف الطريق، حيث تعطل باص كان يقل مجموعة من الركاب إلى دمشق. إثر عثوره عليها، يقضيان الليل في شقة خاوية وتستيقظ المرأة في الصباح لتجد نفسها في حي دمشقي وتلاحظ أن زوجها قد

خرج. ثم يكتشف المشاهد أن الزوج خرج إلى السوق وعاد معبراً عن ارتياحه لما رآه وللحياة الجديدة التي تنتظره في مدينة دمشق. مع ذلك، يعصى على زوجته التكيف في هذا الواقع، ولا تلبث أن تهرب من البيت من دون أن نعرف إلى أين.

يبرر محمد ملص تصرف بطلة فيلمه على هذا الشكل بأنها أحست «الغربة والحنين لما فقدته». وكما قال في موضع سابق من هذا البحث أن مدينة القنيطرة، مسقط رأسه، لاتزال حتى اليوم مزروعة في روحه، تتراءى هذه المدينة مناره ومختصر كل أحاسيس الغربة والحنين والفقد، التي احتوتها الأفلام القصيرة السالفة الذكر. ففي «الذاكرة»، يجري التعريف بوداد ناصيف بوصفها واحدة من تسع شخصيات تمسكت بالبقاء في القنيطرة في ظل الاحتلال الإسرائيلي الذي أعقب حرب الخامس من حزيران ١٩٦٧. وفي «اليوم السابع»، يأتي الرجل وزوجته في عداد السكان النازحين من القنيطرة ليل السادس من حزيران. أما «قنيطرة ٧٤» فهو حكاية الرجوع إلى البيت بعد عودة القنيطرة إلى السيادة السورية.

من الملفت أن إسقاط «الـ»... التعريف عن القنيطرة «قنيطرة ٧٤» ينزع على المدينة صفة المجهول ويوحي بأن هذه المدينة لم تعد كما كانت. أما والحال هذه فلاشك أن ترك الإسرائيليين للمدينة مدمرة وبقائها على خرابها بعد انسحابهم منها هو ما يدفع العائد إليها، أو المتأمل في منظرها إلى الغربة والحنين واستثارة الماضي والذكريات.

فوق مثل هذه «الأرض الخربة»، لا يتمالك أحد نفسه عن العودة إلى البدء، إلى ذاكرة البدء، والذاكرة سواء أكانت متصلة بواقع الاحتلال أو ما بعد الاحتلال تأتي في مثابة «الفصل» بين المعيش والمشتهى والمحكي. وقد يصف محمد ملص هذه الحالة من خلال بطلة «اليوم السابع». فهي - وعلى حد قوله - «تلغي وجود ما تراه عيناها وتبني عالماً من الخيال». أهذا رد فعل على الأسى المتولد من الحنين العارم الذي يغمر امرأة «اليوم السابع» وسواها من أبطال محمد ملص؟ لعل الكل يتساءل تساؤل ملص: «بحرقة عن ذاك الذي زرع فينا العجز ثم سوانا ثم طوعنا حتى صرنا لا نملك إلا القدرة على الهجرة عن أعين الرجال»، كما جاء في رواية «إعلانات عن مدينة...».

بطبيعة الأمر، لن يكون الجواب بنفي الذات عما «تراه العين». والتعبير عن ذلك بالهرب إلى «بناء عالم من الخيال» يبقى قاصراً ومواربا. فليس ثمة من هرب، بل التجاء، وليس ثمة عالم من خيال. فالواقع في أفلام محمد ملص لا يتوانى عن إعادة تشكيل نفسه... حتى في الحلم. ربما «المنام» بحسب عنوان الفيلم التسجيلي الذي أخرجه ملص عام ١٩٨٧ عن أحلام الفلسطينيين في المخيمات اللبنانية هو الأوثق صلة في التعبير عن الالتجاء مما تراه العين إلى فسحة مغايرة في النظر هي أقرب إلى الأمل منها إلى المستحيل، وأقرب إلى تحقيق المستحيل منه إلى تصور المستحيل متحققاً في الخيال.

تبعاً لذلك، تبدو السينما فعل منام أكثر من خيال، منام هو في تشكيلاته البصرية الفضلى، الحيز المقترح لحياة غير مقيدة، حياة لا يحدها شيء حتى الحرية وكل ما هو متخيل. المنام هو ملاذ العين. وباستشفاف الرؤية في ذلك تصبح السينما ملاذ الروح. كذلك ففي المعنى الروحاني الأمثل للكلمة تقترب النصوص المقدسة من محاكاة بعضها البعض مدى اقترابها من الحديث عن المنام الذي يعثر على صياغته في الرؤيا: لقد رافقت

وقائع فيلم «المنام» تلاوة قرآنية «إذ قال يوسف لأبيه يا أبتي إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين» (سورة يوسف: ٣). وفي سفر «التكوين» يرد ما يشبه ذلك في قول يوسف «إني قد حلمت حلماً أيضاً وإذا الشمس والقمر وأحد عشر كوكباً ساجدة لي» (الإصحاح السابع والثلاثون: ٩).

يمكن الملاحظة أن يوسف في القرآن «رأى» (أقرب إلى الرؤيا منها إلى الرؤية) بينما هو في «التكوين» قد «حلم». طبعاً، الفارق ما بين مفردات اللغة ليس بيت القصيد. في كلتا الحالتين، ينذر «المنام»، بعقاب سوف يحل بيوسف. هذا الخوف من العقاب يتمثل ليس في فيلم «المنام»، ولكن في شكل موح في أول فيلم روائي قصير حققه محمد ملص بالأسود والأبيض في معهد السينما تحت عنوان: «حلم مدينة صغيرة» ويعتبر بمثابة تمهيد لعمله الطويل «أحلام المدينة». الفيلم، ومدته عشر دقائق من إنتاج عام ١٩٧١، يحكي عن الطفل ديب، وكيف يستيقظ من فراش أمه وأخته ويخرج في الصباح الباكر حاملاً محفظته المدرسية. الفيلم بلا حوار، لكنه يصل بالمشاهد إلى حالة ديب النفسية التي يشعر فيها بالخوف من عقاب الأستاذ له بسبب تأخره عن الالتحاق بالمدرسة، وحين يكتشف أن الأستاذ تأخر عن الوصول، لا يتبدد خوفه بقدر ما يزداد إذ يرى رفاقه في الصف يصطنعون الهدوء أمامه وهم يركزون نظرهم عليه.

سوف نتعرف إلى ديب بطلاً لفيلم «أحلام المدينة». هذه المرة لن يخاف من العقاب بل سيقوم بمعاقبة نفسه بنفسه. ولاشك أن التنفيس عن الكبت والعجز بالاقتصاص من الذات يأتي متفرعاً من المخاضات الكبرى التي مرت فيها المنطقة العربية: حلم الوحدة، الانقلابات السياسية، التناحرات الحزبية والحرب مع إسرائيل. ربما القصاص يتجلى كممارسة ذاتية أو اجتماعية أو كما قال ملص: يتبدى القصاص حالة من «التجوهر في تراث القمع». هذا القمع تتلقاه أم ديب في «أحلام المدينة» بالضرب المبرح الذي ينهال به عليها جدّ ديب (رفيق السبيعي). لكن التعبير الأقصى بوضوحه السياسي وصورته المباشرة، التي تعكس ما دعاه الروائي المصري صنع الله إبراهيم بـ«مصير الأمة»، يعود إلى فيلم التخرج الذي قدمه المخرج السوري في ختام دراسته السينمائية، وهو فيلم قصير بالأسود والأبيض، ناطق بالروسية وشارك الكاتب صنع الله إبراهيم في كتابته وتمثيله عام ١٩٧٤. فتحت عنوان «الكل في مكانه وكل شيء على مايرام سيدي الضابط»، وعلى مدى نصف ساعة، يصوّر محمد ملص عدداً من المثقفين المصريين في أحد السجون السياسية في مصر. هناك، يخرج المعتقلون من زنزاناتهم إلى دورة المياه لملء أوعيتهم وتنظيف أجسادهم ثم يقومون بتهريب مجموعة من الصحف إلى بعضهم البعض بواسطة أحد خدم السجن. في إحدى الزنزانات يقرؤون عدداً غير جديد من صحيفة نشرت في عناوينها أن البلاد تستعد لمواجهة مع العدو الإسرائيلي.

الفيلم يتحدث عن حماسة السجناء، والهرج الذي يقومون به مطالبين بإعطائهم شرف المشاركة في صنع مصير بلادهم. والفيلم يظهر الانكسار والخيبة في وجوه الجميع من سجناء وضباط سجن، إذ يتم التأكد من أن الصحف الموزعة يعود تاريخ صدورها إلى الثالث والرابع من حزيران ١٩٦٧: إنها الهزيمة.

هؤلاء المساجين، شأنهم شأن الذين التحقوا بجيش الإنقاذ للقتال في فلسطين إثر نكبة عام ١٩٤٨، هم أنفسهم المحكومون بالموت من الصمت وبالصمت. هذه العبارة التي حملها إهداء فيلم «الليل» ترددت على لسان محمد ملص في وداع نزيه الشهبندر، آخر الأحياء من رواد السينما السورية، ويكاد الشهبندر أن يكون

العلامة - الألم في مسيرة مخرج «أحلام المدينة». فبعد «الليل»، خاض ملص وصديقاه عمر أميرالاي وأسامة محمد تجربة إخراجية مشتركة، حيث قاموا بتصوير فيلم - وثيقة عن الشهبندر والأيام الأخيرة في حياته، متحدثاً في عزلته الموحشة عن الذكريات المتبقية من أول إنتاج سوري، أنجزه في حقبة السينما الناطقة بعنوان «نور وظلام» (١٩٤٧) وعن حلمه المستمر في صنع آلة تتيح تحويل أشرطة الـ ١٦ ملم إلى ٣٥ ملم وبالعكس.

حمل الفيلم - الوثيقة اسم «نور وظلال». وقد شاءه الرفاق الثلاثة (ملص، أميرالاي، محمد) مقدمة لأكثر من بورتريه - تحية لرواد الفن والثقافة في سورية. فكان الشريط التالي مخصصاً للرسام والقاص فاتح المدرس.

والواقع أن «نور وظلال» الذي أنجز في أوائل عام ١٩٩٥ لم يحظ بفرصة عرضه على التلفزيون السوري إلا بعد مرور أكثر من أسبوع على وفاة بطله، وبعد حذف اسم الفريق الفني الذي تولى تحقيق الفيلم. أما المفارقة أو العلامة - الألم في الموضوع، فهي أن إنتاج «نور الظلال» في مناسبة احتفال العالم بمئوية السينما، لم يكن ليتم إلا باستخدام الفيديو. كأن تلك شهادة إضافية على تواري السينما في العالم العربي خلف الشاشة الصغيرة. ربما في ذلك شيء من مأساة استفزت أسامة محمد للقول في رثاء نزيه الشهبندر: «لست متأكداً من أننا لا نشبهه. هل أفلامنا تضيء حقاً أم أنها تحترق باستمرار؟» (مجلة «الوسط»، لندن، العدد ٢٣٨، من ١٩ إلى ٢٥آب ١٩٩٦).

السؤال عما يضيء ويحترق يفضي إلى جواب البدء الذي حملته سينما محمد ملص. فبين «نور وظلام» الشهبندر ١٩٤٧ و«نور وظلام» ملص وأميرالاي ومحمد ١٩٩٥، يبقى النور متوحداً في ذاته، ويتأرجح الليل ما بين ظلام وظل. وسط هذا التنويع على السواد تجري الحياة وتستعيد الروح أنفاسها، فعلى الرغم من كل شيء، لا يعصى على الناس الترويح عن عالمهم المغلق داخل زنزانات لا تحصى. «المغنى حياة الروح»، تشدو أم ديب في «أحلام المدينة» ومثلها يفعل العديد من شخصيات محمد ملص. الأغنية هنا تنطلق من حنجرة الناس، أي من ذاك الساحر الخبيء داخل الجسد. الأغنية تأبى الخروج من الأشرطة المعلبة، من الأصوات الحبيسة في أجهزة التسجيل. فما يأتي من داخل الجسد لا يسعه أن يكون سجين شيء ما، بل لا يسعه إلا أن يكون جيلاً، أن يكون الجمال النائم، الساري في صفائه كماء نهر.

من ذلك كان لمحمد ملص في عام ١٩٨٠ محاولة تسجيلية في شريط سينمائي للتلفزيون السوري بعنوان «فرات» (ملون/ ٣٠ دقيقة). أراد من خلاله أن يروي سيرة نهر «الفرات» واستلهم السيناريو من نصوص الكاتب الفراتي عبدالقادر عياش. كانت محاولة في البحث عن آثار الغناء الشعبي المستوحى من النهر والحياة الجارية من حوله.

كان محمد ملص يبحث عن المذاق المتبقي في الأرض. فإذا به يقول في معرض التقديم للفيلم إن «الأرض صارت فضاء من الملح»، ويضيف في مجال آخر ان الأرض «مرضت بالملح». و«إن فسد الملح فبماذا يملح؟» (متى ٥: ١٣). «هذا التملح» - في رأي ملص - لن يغدو أن «يتحول إلى رمز للحياة الوجدانية» التي دفعته للذهاب إلى الفرات حتى يصنع فيلماً. مع ذلك فإن القول باستشفاف المعالم الوجدانية للحياة في أرض

«مريضة بالملح» يصبو إلى الحياة كـ «رمز» وليس كحقيقة، إذ «ما أضيق الباب وأكرب الطريق الذي يؤدي إلى الحياة. وقليلون هم الذين يجدونه» (متى ٧:١٤).

ربما من هذا الباب الضيق تشع بالحياة، أي بالنور، فمن هنا تأخذ الحياة طريقها إلى «عهد جديد» وما عدا ذلك يحمل النور نفسه إلى منام وتنسل الحياة إلى طيفها في «العهد القديم»، إلى أرضها الخربة الخالية مثلما تشهد عليها أنقاض القنيطرة.

«من الموت نخرج وإلى الموت ندخل»، قل لي محمد ملص في مكالمة هاتفية ثانية أجراها من دمشق صباح الأحد ٢٨ تموز ١٩٩٦. كان يرمي من ذلك إلى التعليق على ما قام به في العام الماضي وفي العام الحالي من عمله مساعداً لصديقه عمر أميرالاي. ففي عام ١٩٩٥، رافقت ملص وأميرالاي في عقد حوارات مع الناس واستطلاع أماكن التصوير الملائمة لفيلم أعدّه أميرالاي عن الباحث الفرنسي ميشال سورا الذي خطف قبل أكثر من عشر سنوات في بيروت، ومازال مصيره مجهول. كنا أمام سلسلة شهادات لم ينف أصحابها التسليم بمصرع الباحث الفرنسي خلال فترة احتجازه.

بدا لي مؤلماً عدم التسليم بوقوع الموت ما لم يقترن الأمر بوجود جثة، ويبدو مؤلماً في عام ١٩٩٦ انتقال عمر أميرالاي بمساعدة محمد ملص إلى مشروع، لم يعرف مضمونه بعد، لكنه يعد بمثابة دخول آخر إلى الموت الذي خرجنا لتوّنا منه، وبالتحديد من باب ميشال سورا. ألعله ذاك الباب الضيق، كما جيء على ذكره في انجيل متى؟ وهل كفّ ذاك الباب على أن يكون باب الحياة أم تراه لا يفتح إلا ليفرج النور عن حقيقة أن الموت توأم الحياة؟

كمثل نبوخذ نصر الذي رأى حلماً «فطار عنه نومه» (دانيال ٢: ١) ولما أمر باستدعاء المجوس والسحرة والعرافين، قال لهم «انزعجت روحي لمعرفة الحلم» (دانيال ٢: ٣)، تصبح الروح حلم الروح ولا يستوي الحلم إلا في تبدد غموضه بالمعرفة، وانزعاج نبوخذ نصر، هو انزعاج المتطير من رؤيا تخطت قدرته على المعرفة. لذا، خرج منه القول بأن أمر عبيده بتبيان الحلم وتعبيره، ولما يكاد الليل أن يكون الزمن المتعارف عليه للحكم، تم لدانيال، صاحب الحكمة والعقل أن يهدىء بال نبوخذ نصر وينقذ حكماء بابل من شرّه إذ «كشف له السر في رؤيا الليل» (دانيال ١٩:٢) وضرب نبوخذ نصر مثلاً في الحكمة مما رآه في نومه، قائلاً إنه لم يكشف له السر لحكمة فيه أكثر من كل الأحياء، ولكن ثمة كاشف أسرار (الله) أراد أن يعرف «الملك نبوخذ نصر ما يكون في الأيام الأخيرة» (٢: ٢٨) وذلك، والكلام موجه للملك، حتى «تعلم أفكار قلبك» (٢: ٣٠).

أبعد من الحياة – وأنأى من الموت سواء تبدى غامضاً في غياب ميشال سوراً أو في الفقد المتتالي للأب في أفلام محمد ملص – تنغرس روح سينما محمد ملص، انزراع روحه في مسقط رأسه، في أرض «التملح»، أرض الفاصل بين الوعي والغيبوبة، والفصل في كل هذا هو الحلم، وما الذاكرة إلا فصل (من فصول) إذا احتاج الحلم إلى زمن. ربما لذلك، احتاج محمد ملص إلى «الليل»، ليس لشيء، وإنما توقاً لكشف «السر في رؤياه». فإذا كان وراء هذه الرغبة في كل ما أعطاه من أفلام فكرة محرضة فليس هناك أكثر من «أفكار القلب»، وما جاء خلاف ذلك فهو خليق بانزعاج الجاهل بأفكار قلبه. ضمن هذا المعنى، السينما هي وتيرة

القلب والحلم الطالع منه. فلا يسع التعبير فيها إلا أن يصبو إلى اليقين، واليقين هو غاية الأمل الذي بشر به تاركوفسكي في مزاولة السينما. لكن، لابد للسؤال من أن يطرح مجددا ها هنا: أي أمل يمكن لسينمائي عربي أن يبشر به؟

في فيلم «الليل»، وعلى هدي أسلوب الكاتب المصري جمال الغيطاني، وضع محمد ملص دعاء، ورده الأب على مسامع ابنه، موضحاً أنه كان مكتوباً وموجهاً لفلسطين وفيه: «ربّي أعني على أن أقاوم وهني وأغالب عظيم همي. لا تجعلني أنكص على عقبي، واجعلني عاقد العزم، وساعدني على أن أرى دربي».

هكذا، يمسي الأمل دعاء في وجدان السينمائي العربي. ولئن كان الدعاء المذكور موجهاً إلى أرض سليبة، لاتزال تحوي شكل الأرض الخربة، فالدعاء يأتي تعويضاً عن أمل مفقود، عن طريقة رؤية محمد ملص لذاته في مرآة فلسطين، في مرآة دعاء ينحو في صميمه نحو الشكوى «أشكو بمرارة نفسي»، يقول أيوب (الإصحاح السابع: ١١) ويستدرك، «أذكر أن حياتي إنما هي ريح.. لا تراني عين ناظري. عيناك عليّ ولست أنا. السحاب يضمحل ويزول. هكذا الذي ينزل إلى الهاوية لا يصعد. لا يرجع بعد إلى بيته ولا يعرفه مكانه بعد (...) أبحر أنا أم تنين حتى جعلت عليّ حارساً. إن قلت فراشي يعزيني مضجعي ينزع كربتي. تريعني بالأحلام وترهبني برؤى. فاختارت نفسي الموت على عظامي هذه. قد ذبت. لا إلى الأبد أحيا (...) أأخطأت. ماذا أفعل لك يا رقيب الناس. لماذا جعلتني عاثوراً لنفسك حتى أكون على نفسي حملاً. ولماذا لا تغفر ذنبي، ولا تزيل إثمي لأني الآن اضطجع في التراب. تطلبني فلا أكون».

أطلق أيوب شكواه في لحظات وهن وعجز وتساؤل عن أي إثم اقترفه حتى يبتلى بما هو عليه. «أتكلم بضيق روحي»، قال أيوب: قد تكون الروح هي ذاك الباب الضيق الذي تعبر منه الروح عبور النور. من مثل هذا الدعاء - الشكوى، الصادر عن أيوب الذي يمتحن كل يوم بالعقاب، تعبر سينما محمد ملص وتبقى شكواها مكبلة في عالم عربي مازال محنطاً بالبدء وبذاكرة البدء. فهل يزال ثمة من أمل في صوغ كلمات في وصف حال عالم يأبى تخطي عتبة البدء؟

أخشى ما أخشاه في كتابة دراسة كهذه ألا أكون أعدت ترتيب كلمات ترفض الخروج من طور التكوين وأسفاره. مع ذلك، عاد الهاتف صباح أحد آخر ورن ثانية في منزلي. كان المتصل هذه المرة الناشر التونسي. أراد الاطمئنان إلى التزامي بتقديم الدراسة ضمن مهلة زمنية تسمح له بإرسال المخطوطة إلى المطبعة قبل الموعد المقرر لفتح الستارة عن أيام قرطاج السينمائية.

لم يكن في مقدوري أن أضعه في أجواء الكتابة وصعوبتها. قلت له إن العمل يجري على أفضل ما يرام، وحسناً فعل إذ لم يخطر في باله أن يذكرني بعدد الصفحات. لقد تخطى محمد ملص عتبة الخمسين وما برحت هذه الدراسة دون الخمسين.

بعد الكتابة، عليّ الآن العودة إلى عزلتي والاهتمام بأعز ما عندي: يدي اليمنى. فكل ما أشعر به في هذه اللحظة هو أن الألم زاد حدة. هل كنت في حاجة إلى الكتابة لاستئناف إحساسي بألم كدت أنساه أو شبه لي ذلك؟ لا أعلم. أعلم أنه مازال لدي الكثير. أو «ليت كلماتي الآن تكتب»، كما قال أيوب.

شهادات ورؤى

الخليج :

بسام الذوادي - خالد الصديق

محمد ناصر السنعوسي - هاشم محمد

بسام الذوادي (البحرين)*

في مصر لولا طلعت حرب لما استطاع محمد بيومي أن يؤسس لصناعة سينما مصرية، وأنا لا أطالب بخلق صناعة سينما في الخليج لأن الصناعة تحتاج إلى استوديوهات ومعامل ومعدات وأفلام خام وعدد هائل من المتخصصين في شتى المجالات وسيولة نقدية وبناء مدن سينمائية، وكل هذا صعب اليوم والتفكير فيه متأخر ٤٠ سنة تقريبا، ما أطالب به هو تسهيل عمل أفلام سينمائية. فالسينمائي الصانع كالمخرج ومدير التصوير وكاتب السيناريو هم اليوم من أفقر الفنانين في الخليج، والسبب طبعا وضع كل مايملكون لصناعة هذا الفيلم أو ذاك دون انتظار المردود بسبب عدم وجود صناعة، وبالتالي عدم وجود الخبرة الإنتاجية السينمائية، وهنا يأتي دور المؤسسات الحكومية في دعم هذا النشاط إيمانا منهم بأن هذا النشاط سيكون له مردوده الثقافي والمادي في المستقبل، وسيكون هناك الكثير من المهتمين والدارسين يتسابقون لجني ثمار هذا الدعم الذي ستعم ثماره على الشعب بأكمله، والدعم ليس بالمادة فقط، وإنما بإنشاء أندية السينما، ودور العرض، وعمل البرامج التلفزيونية والإذاعية السينمائية، وإصدار المجلات والكتب في هذا المجال، بالإضافة إلى ابتعاث الطالبين لهذا العلم وتوظيفهم بعد عودتهم في مجالهم الذي تخصصوا فيه، وعمل الندوات والتجمعات السينمائية سواء بشكل مهرجانات كبيرة أو مصغرة أو ملتقيات سينمائية هذا بالإضافة إلى الدعم المادي لكل من يريد أن يعمل فيلما سينمائيا خليجيا له قيمة ثقافية، وعدم وجود هذا الوعي لدى المؤسسات الحكومية في دعم المهتمين في هذا المجال هو أحد أسباب عدم قيامها أو سقوطها كلما حاولت أن تقف.

السبب الثاني هو عدم وجود متخصصين - وأشدّد على كلمة متخصصين - في هذا المجال، وأقصد هنا المونتير والمؤلف الموسيقي ومدير التصوير وكاتب السيناريو وحتى متابع الإنتاج السينمائي وفني الإضاءة ومهندس الصوت ومهندس الديكور ومدير الاستوديو (البلاتوه) والمنتج المنفذ، فالجميع درس الإخراج، وطبعا كما هو معروف فإن من يدرس هذا التخصص يجب أن يلم بمبادىء كل الأمور الأخرى المتعلقة بالفيلم السينمائي، وعندما يعود إلى بلده، ويبدأ في تنفيذ فيلم معين لا يوجه الممثلين فقط، وإنما يجب أن يعمل كل شيء في الفيلم مع العاملين كالديكور السينمائي والخدع والإضاءة.. إلى آخره من الأمور السينمائية لأن الموجودين ليس لديهم أي فكرة عن السينما، قد تكون لديهم فكرة عن العمل التلفزيوني، ولكن ليس السينمائي، وبالتالي يتضاعف الجهد على هذا المخرج الجديد، ويظهر العمل أحيانا مهزوزا لأنه في الحقيقة عمل شخص واحد فقط. إذا فنحن نحتاج إلى الدارسين في شتى المجالات السينمائية لنستطيع القيام بفيلم يحاسب على إنتاجه كل من عمل في مجال تخصصه.

النقطة الثالثة: الوعي الجماهيري لهذه الصناعة، وهذا الدور ينصب في الأساس على السينمائيين ذاتهم مع المؤسسات الحكومية، فنحن في الخليج لدينا أمية سينمائية كبيرة قد تصل إلى ٨٠٪ من الشعب لا يعي

* خريج المعهد العالي للسينما بالقاهرة عام١٩٨٢. يعمل مخرجا سينمائيا بهيئة الإذاعة والتلفزيون بدولة البحرين منذ عام١٩٨٥، أخرج مجموعة من الأفلام الروائية القصيرة (بعد تجارب أولية في إنجاز الأفلام القصيرة ٨ملم) منها: «القطاع» درامي قصير ١٦ملم (١٩٨١)، «ملائكة الأرض» درامي قصير ١٦ملم(١٩٨٣).
ثم أنجز فيلم «الحاجز» وهو أول فيلم روائي بحريني، عام١٩٩٠، وقد شارك في العديد من المهرجانات العربية والعالمية، كما أخرج العديد من برامج المنوعات والأفلام التسجيلية والسهرات الدرامية والمسلسلات.

ماهي السينما، ولا دورها، ولا سبب وجودها اليوم، لذلك يأتي دور أندية السينما والمجمعات الثقافية في هذا الجانب لوضع خطة للتثقيف، ونشر الوعي السينمائي وعمل برامج لجذب المشاهد.

النقطة الرابعة: (وهي الأهم) الكثافة السكانية، فنحن في الخليج الكثافة السكانية صغيرة مقارنة بالدول الأخرى التي بها صناعة سينما، هذا مع عدم وجود دور عرض مجهزة بأحدث التجهيزات لذلك نرى المنتج الممول يتردد، وغالبا مايعارض تمويل سينمائي خليجي لأنه يعرف بأن الكثافة السكانية الموجودة لا تغطي تكاليف الفيلم حتى بيعه للفيديو وتلفزيونات المنطقة. يبقى دون التغطية، فما بالك إذا كان يفكر في الأرباح؟

لذلك اقترحنا لزيادة رقعة التوزيع عمل إنتاج مشترك مع دول أخرى أوروبية كانت أو عربية حتى يجد المنتج منافذ أخرى للتوزيع، وزيادة رقعة التغطية، وانتشار العمل الخليجي، واعتقد بأن زيادة رقعة توزيع العمل مطلب جماعي من الصناع، وهناك الكثير من الأمثلة على ذلك أمثال: الأفلام التونسية، وبعض الأفلام المصرية، وحتى الأفلام الأوروبية.

والآن يأتي دور المؤسسات الفنية الخاصة في تأثيرها على قيام أفلام خليجية، وما أكثر هذه المؤسسات وقلة فائدتها. فكل مؤسسة تفكر في الربح فقط، وهذا حق كل من يضع أمواله في مشروع معين، ولكن إفساد الذوق على حساب الربح مسألة تحتاج إلى توقف، معظم المؤسسات الخاصة، والتي تحمل مهاما مكتوبة في أوراقها لدى وزارة التجارة كالتالي «المؤسسة الفلانية للإنتاج التلفزيوني والسينمائي والإعلاني والمسرحي» لا أعرف لماذا وضعت الإنتاج السينمائي من ضمن تخصصاتها الكثيرة، هل هي مسألة تباهي؟ أم عدم علم؟ أم لديها أمل في المستقبل القريب بازدهار الإنتاج السينمائي؟

المؤسسات الخاصة لها موضة سنوية أو كل سنتين، بدأت بمسرح الطفل ثم المسلسلات الدرامية التلفزيونية والإذاعية، والآن برامج الطبخ والرياضة الصباحية، ثم دبلجة المسلسلات الكرتونية والمسلسلات الدرامية الأجنبية وحديثا برامج الخياطة، وطوال هذه السنين لم نسمع بعمل فيلم سينمائي من خلال مؤسسة إنتاج لها في هذا المجال حسب تعريف وزارة التجارة!!

دور مؤسسات الإنتاج الإعلامي كبير ومهم في عملية خلق أفلام خليجية، وأنا لا أقول إن باستطاعة هذه المؤسسة إنتاج الفيلم لوحدها حيث إن ٦٠٪ من هذه المؤسسات اسم وسجل تجاري فقط (أقصد في البحرين)، ولا تملك السيولة النقدية لإنتاج أي عمل سينمائي كان أو تلفزيوني. لكن النسبة الأخرى في معظم دول الخليج تستطيع أن تنتج أعمالا سينمائية مع الدعم الحكومي المتمثل في وزارات الإعلام، والمؤسسات الفنية الحكومية المنبثقة من الأمانة العامة لدول مجلس التعاون الخليجي، وهذا الدعم لن يأتي أيضا إلا إذا وضع المنتج في اعتباره الإنتاج السينمائي من ضمن خطته الإنتاجية، ولن نقول السنوية بل الخماسية! وهنا يكمن عدم الاهتمام من المؤسسات الخاصة بهذا الجانب، حيث إن المنتجين لن يفكروا في السينما، طبعا بسبب مردودها المتأخر أولا، وتكاليفها الكبيرة ثانيا، وثالثا عدم التكليف على أنفسهم بمشقة البحث، والدراية بجوانب إنتاج هذا المجال المختلفة، التي تعتمد أولا على إلمام ولو بسيط بهذا العلم وتاريخه، لاعتقادهم بعدم أهميته بالنسبة للمجتمع الخليجي، وأصبح اعتماد السينمائي الخليجي في هذه الحالة على الحكومة لكي تعطيه فرصة عمل فيلم سينمائي، وقد يستغرق هذا عشر سنوات أو أكثر!!.

خالد الصديق*

عندما كنت أدرس في المدرسة الشرقية في الكويت في بداية الخمسينيات لم تكن هناك دور للسينما والمجال الوحيد لعرض هذه الأفلام كان في البيوت، وفي المناسبات السعيدة كانوا يعرضون أفلاما على مقاس ١٦ ملم. وأول فيلم شاهدته في الكويت كما أذكر كان فيلم «بلبل وبطة» لإسماعيل ياسين، وذلك كان في أحد البيوت المجاورة لنا في منطقة الشرق في بداية الخمسينيات.

بعد ذلك، ولأنني كنت أهمل الدراسة في الكويت، وكان الوالد - كمعظم تجار الكويت آنذاك - له علاقات تجارية مع الهند ففكر أن يرسلني إلى الهند للدراسة، وأن يشرف مكتبه التجاري على ذلك. وعندما وصلت إلى الهند أدخلت في مدرسة أمريكية إنجليزية اسمها مدرسة سان بيتز. وطبعا الهند معروفة جدا في مجال السينما سواء في الأفلام الهندية أو الغربية، ومن هنا تدريجيا بدأت اهتماماتي بالسينما، ومع الزمن كنت أهرب من المدرسة لحضور بعض الأفلام لدرجة أن المدرسين والمدرسات بدأوا يشتكون من غيابي والهروب من المدرسة، في أوقات الدراسة ويقدمون شكواهم إلى مكتب الوالد. وكنت استغل الكثير من هذه الأوقات، لا لمشاهدة الأفلام فقط، بل لتعلم أمور فنية أخرى مثل: الإلكترونيات، والالتحاق بمعاهد التصوير الفوتوغرافي، وحضور استوديوهات الأفلام السينمائية، ومنها أشهر استوديو وهو استوديو سنترال. وكنت دائما أساعد الفنيين في الأمور الفنية المختلفة، منها الديكور والأصباغ والمعمل والطبع والتحميض والصوت، وكل ذلك طبعا دون أي مقابل أبدا، والمقابل الوحيد أن يسمحوا لي بأن أساعدهم بأي طريقة ممكنة، وهذا كان كافيا لي. ومع الزمن وقبل إنهاء دراستي الثانوية هناك التحقت بمعهد سينمائي في بومباي، وتم تدريبي على التصوير الفوتوغرافي والنواحي الفنية للفيلم السينمائي.

---

* ولد في الكويت عام١٩٤٥.
- حصل في عام١٩٧٥ على درجة «الزمالة» من جامعة «سانت ماري، بسانت أنطونيو - تكساس - الولايات المتحدة الأمريكية وذلك «لإسهاماته البارزة في الفن السينمائي».
- قام بتمويل وإنتاج وإخراج العديد من الأفلام الروائية الطويلة وأفلام قصيرة أخرى.
- ألف عدة سيناريوهات للأفلام الروائية الطويلة باللغتين العربية والانكليزية.
- كانت انطلاقته الرئيسية في أول فيلم روائي طويل في الكويت ومنطقة الخليج وهو فيلم «بس يابحر» الذي أحدث ضجة إعلامية وفنية كبيرة، وحاز على تسع جوائز سينمائية من خلال مهرجانات سينمائية ومحافل فنية عالمية. جاء بعده عدة أفلام عربية أخرى بنفس طريقة المعالجة الدرامية.

أهم الأعمال التي قام بها

شاهين: فيلم روائي طويل بعدة لغات، مشترك مع ايطاليا والهند. وكتب له السيناريو، شارك في تمويله وأنتجه وأخرجه. (لم يعرض بعد)
غابة الحب: فيلم روائي طويل شارك في إنتاجه وهو من إخراج الإيطالي «البرتو بيويلاكوا» عام١٩٨٥.
قلب الطاغية: فيلم روائي طويل شارك في إنتاجه وهو من إخراج الهنغاري «ميلوش يانجو» عام١٩٨٣.
عرس الزين: فيلم روائي طويل كتب له السيناريو ومول وأنتجه وأخرجه عام١٩٧٩.
بس يابحر: فيلم روائي طويل شارك في كتابة السيناريو له وقام بتمويله وإنتاجه وإخراجه عام١٩٧٢.
وجوه الليل: فيلم درامي قصير بالموجة الجديدة، قام بالتمثيل فيه وكتب له السيناريو، نفذ إنتاجه وإخراجه عام١٩٦٨.
الحفرة: فيلم درامي قصير مقتبس من أفلام هيتشكوك، كتب له السيناريو ونفذ إنتاجه وإخراجه عام١٩٦٨.
الرحلة الأخيرة: فيلم درامي قصير قام بتنفيذ إنتاجه وإخراجه عام١٩٦٦.
الصقر: فيلم وثائقي قصير كتب له السيناريو ونفذ إنتاجه وإخراجه عام١٩٦٥.

السيناريوهات باللغة الإنكليزية

شيخ الأوسكار، الجروح الصدئة، شاهندة، الفيروس الخارق، السحاب، هايمينيا، قتل القطيع، ثقوب واغتصاب اللؤلؤة.

شارك في المهرجانات التالية بدعوة من منظميها : نيويورك، شيكاغو، ميامي، تليورايد (كولورادو)، اثنز (اوهايو)، هميزفيلم (تكساس)، كولدن كلوب (لوس أنجلس)، مونتريال، بانف (كندا)، كان، فينيسيا، لندن، روتردام، مانهايم، اسبانيا، البرتغال، باريس، مونت كارلو، موسكو، طشقند، كارلوفي فاري، براغ، الجزائر، قرطاج، دمشق، طهران، دلهي، بومباي، سنغافورة، هونغ كونغ، طوكيو، تايوان، كوالا لمبور، بالي، سيؤول وسيدني بأستراليا.

وكل هذه الأمور كانت تدور بمنتهى السرية بعيدا عن معرفة مكتب الوالد أو الوالد نفسه بها، حتى انتهيت من الدراسة في المدرسة الثانوية فطلبت من والدي أن أواصل دراستي التخصصية في مجال السينما. وطبعا رفض رفضا قاطعا حيث كان يرى أن مجال السينما مجال اللهو والفساد وغيره. وهنا حدث نوع من التحدي من جانب الوالد حتى انه أعادني إلى الكويت، وحاول أن يقنعني أن اشتغل معه في تجارته في الكويت. وطبعا لم أفلح في ذلك واستمرت عملية التحدي معه حتى التحقت - بعد التخرج - بتلفزيون الكويت عام ١٩٦٣.

وكان تلفزيون الكويت في بدايته، ولم يكن به قسم للسينما، وبعد عام تقريبا من عملي في القسم الهندسي بالتلفزيون، انتقلت إلى الإخراج التلفزيوني معتمدا على التدريب الذاتي، ثم عرض علينا وزير الإعلام ووكيل الإعلام في ذلك الوقت (الشيخ جابر العلي والأستاذ سعدون الجاسم) أن نشترك في مهرجان تلفزيوني، وكان ذلك أول اشتراك لدولة الكويت في المهرجانات التلفزيونية العالمية، واختير منا ثلاثة أشخاص (المرحوم عبدالوهاب السلطان، وكان يومها رئيس قسم التصوير الفوتوغرافي في وزارة الإعلام، ومحمد السنعوسي وأنا من التلفزيون)، وذهبنا إلى مونت كارلو في مهمة رسمية لحضور المهرجان التلفزيوني هناك عام ١٩٦٤، وخلال تواجدنا هناك تحدثنا أنا وعبدالوهاب السلطان حول مسألة إنشاء قسم للسينما في تلفزيون الكويت، وبعد رجوعنا بدأنا ننقل بالتدريج من وزارة الإعلام بعض الأجهزة السينمائية - التي كانت تابعة لوزارة الشئون سابقا - إلى قسم السينما، وترأس الأستاذ عبدالوهاب هذا القسم، ومجموعة من مصوري السينما منهم: المصور اللبناني سليم شحيد، والمصور المصري محمود سابو، والمونتير حسنوف. وكان لدينا معمل لتحميض الأفلام السينمائية في ثانوية الشويخ لأنه كان تابعا آنذاك لوزارة التربية. وبدأنا نستعير هذا المعمل، ونحمض الأفلام ١٦ ملم والأفلام الإخبارية، التي كانت تصور بالطريقة السينمائية ١٦ملم أيضا. وكان أول عمل أنجزناه فيلم صورته مدته حوالي ٢٠ دقيقة مقاس ١٦ملم، وحمض في معمل وزارة التربية، وكان اسمه «علياء وعصام» عام ١٩٦٤، ولتوفير الوقت في عمل الفيلم، لأنه كان ضمن برنامج اسمه «صور شعرية»، اضطررت أن أمثل في الفيلم أيضا - صورنا الفيلم كله في نصف يوم! - طبعا كانت البدايات حيث صوّر الفيلم بطريقة مبسطة، ولم يكن لدينا وقتها إمكانيات لإضافة الصوت والموسيقى على الفيلم، فاضطررنا على الهواء - أثناء إلقاء المذيع هشام الدباغ للشعر - أن نضيف الموسيقى بعد هذه التجربة الأولى، أنجزت فيلما آخر مقاس ٣٥ملم، تثقيفي اسمه «الانعطاف المفاجيء» وصوره المصور اللبناني سليم شحيد. وأخذنا الفيلم إلى استوديوهات بعلبك ببيروت - إذ لم تكن إمكانيات تحميض الأفلام ٣٥ملم متوافرة لدينا عندئذ - وأثناء المونتاج والمكساج والموسيقى التصويرية، قابلت الأستاذ محمود سابو فأخبرني أنه جاء إلى بيروت مع شحنة أفلام صورت بالكويت، ولما سألته عنها قال: «فيلم قصير من تصويره، ومن إخراج محمد السنعوسي» وبالفعل بدأوا في «منتجة» هذا الفيلم بعد الانتهاء من مونتاج فيلمي.

بعد ذلك عملت عدة أفلام قصيرة درامية وتسجيلية ووثائقية منها فيلم «الصقر» عن القنص، وقد صور الفيلم في البراري، وكان معي من المصورين سليم شحيد وتوفيق الأمير. وحمض الفيلم بانجلترا (ملون ٣٥ ملم) وقد اشتركنا بالفيلم في عدة مهرجانات، ولاقى صدى إعلاميا واسعا) ثم «المطرود» و«الرحلة الأخيرة»، وأول مسلسل تلفزيوني كويتي باسم «قاتل أخيه»، وفيلم درامي قصير «الرحلة الأخيرة»، و«وجوه الليل»، و«مسرح الأمل» وغيرها، حتى قررت في سنة ١٩٦٩-١٩٧٠ أن أعمل أول فيلم روائي طويل في الكويت والخليج.

ففي مهرجانات الأفلام القصيرة والتلفزيونية التي كنت أمثل الكويت فيها من خلال أفلامي كنت أواجه بصورة مستمرة بأسئلة غريبة من نوعها عن الكويت، ومنها أن الكويتيين مولودون بمعالق ذهبية في أفواههم، وذلك بسبب الثروة النفطية! وبسبب تركيز وتكرار هذه الأسئلة فكرت أن أقدم عملا أعرض فيه كفاح آبائنا وأجدادنا الكويتيين قبل اكتشاف البترول. وطبعا هذه الانطلاقة كانت ذاتية. وبدأت أبحث عن الموضوع المناسب لمدة طويلة جدا حتى وقع اختياري على قصة شبه قصيرة للكاتب عبدالرحمن الصالح، كانت بعنوان «الدانة». وبمجهود كبير كتبنا السيناريو بالمشاركة مع المؤلف عبدالرحمن الصالح نفسه، وباشتراكي أنا والأستاذ ولاء صلاح الدين، والممثل سعد الفرج. وأحببت - من خلال هذا الفيلم كما ذكرت - أن أبين للعالم كفاح الشعب الكويتي والخليجي ضد الطبيعة - والطبيعة هي البحر عندنا - لأبين حياتهم القاسية قبل اكتشاف النفط. ومع أن هذه العملية كانت نوعا من المجازفة، لكن الاندفاع والحماس وجنون السينما أيام الشباب جعلوني أنسى كل هذه الجوانب، على الرغم من خبرتنا المتواضعة في كتابة السيناريو، اليوم وبعد النجاح الباهر الكل يدعي بأنه الوحيد الذي كتب السيناريو لهذا الفيلم من الألف إلى الياء.

ومن الصعاب التي واجهتنا في هذا العمل أن الممثلين كلهم كانوا غير محترفين، ولهم وظائفهم اليومية في دوائر الوزارات الحكومية، وكنت مضطرا أن أسجل واشتغل معهم فقط في العطلات الرسمية، وكل يوم خميس أو جمعة، حسب ظروفهم، وطبعا كانت هناك صعاب ومشاكل كثيرة حتى أنجزت تصوير الفيلم في زمن قياسي، فقد كان التصوير في حوالي أربعة إلى خمسة أشهر. وطبعا كان كل يوم جديد يمثل تحديا لنا، في ظل ظروف قاسية، قاهرة، خارجة عن إرادتنا، ومن دون أي خبرة سينمائية سابقة في مجال الأفلام الروائية الطويلة، ولله الحمد تخطينا كل هذه الصعاب، وأنجزنا الفيلم من ناحية التصوير فقط أما النيكاتيف (Negative) السالب للفيلم فقد حمض في تلفزيون الكويت، وتمت المراحل الفنية الأخرى في استوديو مصر في القاهرة. وعندما أنهينا الفيلم في الشكل الأولي، اقترح السفير الكويتي في القاهرة - الأستاذ حمد الرجيب - إقامة عرض خاص للفيلم يشاهده الصحفيون والنقاد، لجس نبض الصحافة والنقاد، واستكشاف انطباعهم عن الفيلم. وبالفعل أقيم عرض خاص للفيلم حضره كبار النقاد والصحفيين في القاهرة. وكانت الاستجابة رائعة، ونشرت الصحف مقالات عديدة في الأيام التالية تشيد بمستوى الفيلم. وبعد العودة إلى الكويت استقبل الفيلم استقبالا رائعا، وحضر عرضه الأول سمو أمير البلاد، وكان آنذاك ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء.

ونجح هذا الفيلم في المهرجانات العديدة التي عرض فيها - فقد حاز حتى الآن على حوالي تسع جوائز سينمائية عالمية منها جوائز مهرجان طهران ومهرجان دمشق، ومهرجان فينيسيا، ومهرجان قرطاج، ومهرجان شيكاغو بأمريكا، ومهرجان قرطاجنة في إسبانيا وجوائز غيرها - واعتقد أن سبب النجاح الباهر لهذا الفيلم يرجع إلى أنه منفذ بصدق، وحماس مخلص وصادق، وفي بيئة غريبة لم تعرض من قبل على العالم بهذا الشكل. وطبعا هناك آراء كثيرة وتحاليل كثيرة كتبت عن هذا الفيلم. أما أنا فمن خلال هذا الفيلم أحببت أن أقدم صراع الإنسان الكويتي أو الخليجي في كفاحه مع الطبيعة (الطبيعة طبعا هنا هي البحر) من أجل لقمة العيش. وكما اتذكر فإنني من خلال هذا العمل أحببت أن أقدم - غير الكفاح المرير لشعب الخليج ضد الطبيعة - زاوية وأسلوبا وفكرا جديدا في المعاملة السينمائية، وذلك بإبراز أو عرض العادات والتقاليد

الكويتية، وأحبكها حبكة درامية لصالح الخط الرامي (أقصد بذلك أن أوظف العادات والتقاليد والجانب الأنثروبولوجي توظيفا دراميا لصالح الخط الروائي للفيلم) وأظن إلى حد ما أن هذه المحاولة قد نجحت. وهذه النقطة هي سبب من أسباب نجاح الفيلم على هذا المستوى. ففي رأيي أنه من خلال دراستنا للجوانب الفولكلورية والعادات والتقاليد نجد الدافع وراءها دراميا في البداية، عند ظهورها إلى الوجود، وتستمر هكذا مع الأجيال، وفكرت أنه يجب علي أن أعرض هذه الأمور من خلال خط درامي، أي توصيلها دراميا وإبراز وظيفتها الدرامية، فكل الأشياء الفولكلورية الموجودة في الفيلم موظفة دراميا. وكما أن البعض يرى في هذا العمل تناولا أنثروبولوجيا، فأظن أن بالإمكان اعتباره صالحا كمرجع سينمائي لدراسة أنثروبولوجية لبيئة الكويت قبل النفط، وأظن أن المادة الوحيدة المرئية الموجودة في العالم عن الكويت قبل اكتشاف البترول هو فيلم «بس يابحر» لأنه يعرض جميع الجوانب قبل دخول عامل النفط، بما في ذلك الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والبيئية، وكذلك طبعا العادات والتقاليد. فهذه النواحي ساهمت في نجاح الفيلم نجاحا منقطع النظير على جميع المستويات لدرجة أنه من الممكن أن أقول بعد «بس يابحر» ظهرت عدة أفلام عربية عالجت مادتها بنفس الطريقة، يعني الخط الدرامي فيها مطعم بالعادات والتقاليد، ابتداء من «عزيزة»، الفيلم التونسي لعبداللطيف بن عمار (سنة١٩٧٧-١٩٧٨) وحتى آخر فيلم على نفس الغرار شاهدته سنة١٩٨٨، وهو فيلم «عرس الجليل» للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي.

بعد ذلك بسنوات فكرت في إخراج رواية الطيب صالح «عرس الزين». وقد وقع اختياري على «عرس الزين» لسبب بسيط جدا، فقد وجدت من خلال قراءتي هذه الرواية المتوسطة في الطول أن هناك نقطة مهمة جدا يجب أن نتطرق إليها أنا أو غيري ونعرضها للجمهور. والنقطة هذه جاءت في الرواية بصورة مبسطة جدا وهي النفاق الديني في المجتمعات الإسلامية، وفضلت أن استغل وأقوي هذا الخط وأبرزه بشكل ملحوظ، لذا كان يجب علي أن أركز على هذه الزاوية أثناء بنائي للخط الدرامي للرواية، وبالذات في دور شخصية الإمام. ولقد وجدت أن هذه النقطة مهمة جدا خصوصا في المرحلة التي نمر فيها. والنقطة هذه لم تتبلور أو تعرف في السينما في السابق فلذا كان من الضروري تقوية هذا الجانب، أو هذا الخط في الفيلم، وهذا شكل نوعا من التعديل في رواية عرس الزين، هذا بالإضافة إلى اهتمامي بالعادات والتقاليد والجانب الأنثروبولوجي في العمل الأدبي، في البيئة السودانية الغنية. وكان يهمني استغلال هذه الجوانب بصورة درامية مرة ثانية لأوظفها للخط الدرامي والخط الروائي للفيلم، وهذه النقاط بالإضافة إلى نقطة أخيرة هي أن رواية «عرس الزين» كتبت بأسلوب فريد من نوعه في الرواية العربية إذ ان كل شخصية خصص لها فصل واحد في الخط الروائي، يعني أي شيء يتعلق بهذه الشخصية جاء بصورة منفصلة في فصل واحد مخصص لهذه الشخصية، وكان علي ان أحبك جميع هذه الفصول أو أجمع هذه الشخصيات من خلال سرد الفيلم من البداية حتى النهاية.

هذه النقاط كانت حاسمة في عملية النقل من رواية عرس الزين للطيب صالح إلى فيلم «عرس الزين» الذي قمت بإخراجه. فمن الضروري في كثير من الأحيان أن يتم هذا التغيير عند تحويل رواية أو أدب منشور إلى فيلم سينمائي، وذلك لحبك الأحداث وشد المشاهد من خلال الفيلم. إن مشاهدة الفيلم تختلف كليا عن قراءة الرواية، لأن الرواية ممكن أن يقرأها الإنسان، وإذا أحس بأي ملل خلال الصفحات الأولى من

الكتاب، ترك الكتاب جانبا ليواصل قراءته بعد يوم.. يومين.. أسبوع.. أسبوعين.. شهر. ويمكن أن يعود ويكرر القراءة ويواصل قراءته للرواية، حتى من حين إلى حين، إلى أن يشده الكتاب أو الرواية عند نقطة أو حدث معين، أما في الفيلم السينمائي فالعملية تختلف تماما، ومن الخطر جدا ألا يشد الفيلم المشاهد من الدقائق الأولى ويبقيه على مقعده طوال العرض، لاستمرارية المشاهدة حتى النهاية. فإذا انفلت الجمهور أو المشاهد من متابعة الفيلم من الدقائق الأولى فالفيلم يعتبر فاشلا.

أما من ناحية فيلم «عرس الزين»! ومحتوياته الأنثروبولوجية والعادات والتقاليد المحلية الجميلة الموجودة في الفيلم فأنا اليوم أنظر لها كأنها جاءت إلى حد ما مكثفة، وذلك يرجع إلى أنني قد أكون انجرفت مع جمالها، والقيم والرموز الأنثروبولوجية الموجودة فيها.

إن «بس يابحر» لم يكن عملا أدبيا. كل ماهنالك كانت قصة قصيرة، وبعدئذ كتبت بطريقة مفصلة من الكاتب عبدالرحمن الصالح، أما «عرس الزين» ففعلا كان عملا أدبيا للطيب صالح، و«شاهين» قصة للأديب الإيطالي بوكاتشيو، مقتبسة من قصصه القصيرة بعنوان ديكاميرون (القصة التاسعة المسردة في اليوم الخامس). وأنا عملت لها الاقتباس، وكتبت هذا السيناريو بشكل فيلم روائي طويل مع كاتب سيناريو من إنكلترا هو جون هاوليت. وأيضا في هذه الرواية القصيرة، بل القصيرة جدا (عبارة عن ٧ صفحات فقط) حاولت - من خلال هذا العمل الذي يرجع تاريخيا إلى العصور الوسطى - أن أقدم رحلات القوافل العربية من شبه الجزيرة العربية في العصور الوسطى في مسيرتها على «طريق الحرير» Silk Route . وبذلك أبين دورنا الريادي في نقل الحضارات من العالم الشرقي إلى العالم الغربي، وأيضا هذه العملية جاءت بعد إلحاح وتكرار الأسئلة التي طرحت علي عن ماضي أو حضارة الجزيرة العربية. ورأيت أن من واجبي أن أقدم شيئا أبين فيه أهمية حضارتنا وتاريخنا فجاءت الفرصة في أن أقدم هذا العمل من خلال العرض الذي جاءني مع الإيطاليين لعمل هذا الفيلم.

لقد حاولت في هذه الأفلام الثلاثة، بتنوع بيئاتها الدرامية، تقديم عمل جاد مختلف عن السينما التجارية الهابطة، وفي نفس الوقت سعيت في هذه الأعمال إلى أن أبين الأبعاد التاريخية والحضارية لنا. فبالطبع هذه الأعمال لها أبعادها، وترتبط بروح المكان والبيئة والزمن. وهذه الأعمال كلها ترتبط أيضا بالحالة النفسية أو المرحلة الظرفية التي أكون فيها عندما اختار العمل، والتي تسيطر علي طبعا من البداية حتى أقع على القصة المناسبة، وأحول هذه القصة إلى فيلم سينمائي. وفي حالات أخرى تكون عندي أفكار معينة منذ زمن، وأكون في انتظار الوقت المناسب لتنفيذ هذه الأعمال. وعلى سبيل المثال في الوقت الحاضر عندي بعض الروايات والسيناريوهات مكتوبة جاهزة، كتبتها شخصيا، وبانتظار الوقت المناسب لأنفذها، إذا شاءت الظروف، وأحيانا ألقي نظرة، أو فجأة تقع في يدي رواية فريدة وغريبة، وأرى أن الوقت مناسب لتقديم هذا العمل من خلال الشاشة، فأقوم بذلك. وأفضل - إذا رأيت الوقت مناسبا لإخراج هذا العمل - أن أقوم بذلك توا وأؤجل تنفيذ أعمالي القادمة إلى المستقبل وبعد إنجاز هذا العمل.

عندما أنجزت في سنة١٩٦٦ الفيلم التسجيلي «الصقر» عن طريقة الصيد بالصقور، وقعت - في الحقيقة - في غرام هذا الطائر الفريد الجميل، وكنت طوال الوقت في انتظار الفرصة المناسبة للحصول على

قصة أو رواية تصلح لعمل فيلم روائي طويل، والشخصية الرئيسية لهذا العمل تكون الصقر. فشاءت الظروف أنه لما عرض علي عمل فيلم «شاهين»، وهو عمل مشترك مع إيطاليا (والقصة كما ذكرت للأديب الإيطالي بوكاتشيو) وإن الشخصية الرئيسية في هذه الرواية كانت الصقر فوجدت أن حلمي قد تحقق وجاءتني الفرصة والقصة الملائمة والمناسبة لأنفذ ماكنت أتمناه، يعني خلال ١٤ سنة كنت أحلم أن أعمل فيلما روائيا طويلا عن الصقر... فجاءت الفرصة والظروف المناسبة، ففعلا وجدت ضالتي في أن أقدم شخصية الصقر بالصورة الجميلة التي كنت أتمناها. في حين أن هذه الصورة ماكان بإمكاني أن أقدمها من خلال الفيلم التسجيلي الذي عملته، فالمجال ضيق جدا في عمل الفيلم التسجيلي. فلابد أن يستبعد إبراز شخصية هذا الطائر في الخط التسجيلي والوثائقي. ومن الواجب أن أكون مخلصا في هذا الجانب عندما أقدم أنا أو أي شخص آخر عملا تسجيليا أو وثائقيا. أما الأفلام الروائية التي عملتها في السابق فلاعلاقة لها بأنني مخرج سابق للأفلام التسجيلية. كل ما هنالك، كما ذكرت في السابق، اني رأيت أنه من واجبي استغلال هذه الناحية بصورة رائدة لم تحدث في السابق، استغلال العادات والتقاليد والطقوس استغلالا دراميا، وتوظيف هذه الأشياء لصالح الخط الدرامي. وفي آن واحد تساعدنا هذه الناحية على توثيق هذه الطقوس قبل اختفائها من الواقع، وقبل خلخلتها وتفككها بواسطة المدنية. ويمكن لهذه الأشياء أن تدوم من خلال الأفلام ومن خلال خط درامي أو احتواؤها في فيلم درامي للأجيال القادمة. وبذلك تبقى على قيد الحياة حتى ولو من خلال عمل مرئي كالأفلام السينمائية مثلا.

ومن المعروف عن الصقر أنه رمز الأرستقراطية والشجاعة والعنف والبذخ. بالإضافة إلى هذه النواحي فضلت وأحببت أن أقدم هذا الطائر بالوجه الآخر له، وهو وجه الوفاء والإخلاص. أما جانب الإخلاص والوفاء، فلم يقدم في السابق في أي عمل من قبل لأن الطائر هذا - فعلا وحقيقة - طائر أليف، ويمكن أن يكون ممثلا للوفاء والإخلاص والفداء. أما الخط الرئيسي، أو الصراع الرئيسي، في فيلم «شاهين» فهو عبارة عن قصة عاطفية عنيفة. ومن خلال هذه القصة حاولت أن أبرز هذا البعد العاطفي في العصور الوسطى بأسلوب رومانسي له طابع تلك العصور، وبين جنسيات مختلفة، وأديان مختلفة، وعلاقتهم العاطفية مع بعضهم البعض. وكما ذكرت فالفيلم يعرض أيضا، ويؤكد الجانب الحضاري لنا كتجار للقوافل في العصور الوسطى، وأهميتنا في تلك العصور في نقل الحضارات من الشرق القديم إلى الغرب، في حين أن أوروبا كانت تعيش في عصور الظلام آنذاك، وبالذات في الفترة عندما كنا نحن كعرب نجوب العالم من شرقه إلى غربه، وفي حين أن الغربيين كانوا يأتون إلى مناطقنا بحثا عن حافة الأرض غير مدركين أن الأرض كروية عكس ما كنا نحن نعرف في تلك العصور.

هناك عدة أسباب وراء عدم عرض الفيلم منها أسباب مادية حدثت قبل الغزو العراقي للكويت، أي بسبب انهيار سوق البورصة في الكويت لأنني كنت متورطا في هذا السوق بشكل ما، وحل هذا الموضوع أخذ وقتا حتى انتهيت من هذه المشكلة. بعد ذلك حدثت لي مشاكل صحية لمدة ثلاث أو أربع سنوات، وعندما كنت جاهزا لأكمل الفيلم، أقصد من النواحي الفنية الأخرى غير التصوير - تصويره انتهيت منه من زمان - حدث الغزو العراقي للكويت، وآنذاك كنت في أمريكا بدعوة رسمية من وزارة الخارجية الأمريكية قسم الإعلام - لملتقى السينمائيين في أمريكا - وعند عودتي للكويت وجدت أن جميع إمكانياتي ومعداتي

ونسخة العمل - الفيلم - والمواد الأخرى التابعة للفيلم كانت مدمرة ومسحوقة ومنهوبة، وهذه النقاط أخرت كثيرا من الفيلم، ولله الحمد نيجاتيف الفيلم كان مودعا لدى أحد المختبرات الإنكليزية في لندن. وأن موضوع الفيلم لم يصبح قديما، ولن يصبح قديما، وهذه ميزة كبيرة. أنا أظن الآن أن الفيلم شارف على الانتهاء وسيعرض قريبا.

قبل الدخول في تصوير فيلم «بس يابحر» حاولت إقناع الجهات المسئولة في الكويت في أوائل السبعينيات أو أواخر الستينيات بتمويل أفلام روائية طويلة، ومع الأسف لم أنجح في ذلك. فجازفت بعمل فيلم «بس يابحر» بنفسي وعلى مسئوليتي، وبعد تفكير عميق حاولت وفكرت أن أعمل عملا ثانيا.

أرفض تماما أن تتولى الدولة عملية الإنتاج السينمائي، وقد فشلت كل المحاولات التجارية في هذا الإطار فشلا ذريعا - في أوربا الشرقية، في مصر، وغيرها - لكن الدولة يمكن أن تقدم المساعدات والإمكانيات الكافية للإنجاز الإبداعي في مجال السينما. فعندما أنتج فيلما لحسابي الخاص، وتكلفته على سبيل المثال ١٠٠ ألف دينار، الدولة تقول: «مستعدة أدفع نصف المبلغ وانجزوا العمل». هذه خطوة رائدة وجميلة إذا تمت هنا. وللأسف أن القطاع الخاص «ليس عندهم ثقة في مجال السينما ولا حماس لخدمة الكويت إعلاميا وثقافيا من خلال السينما» لماذا لا يساهموا في دعم إنتاج أفلام سينمائية ينجزها فنانون وفنيون كويتيون. وهو وضع يجعل الإنسان يتمنى لو كان لدينا نظام للضرائب، لأنه إذا فرضت الضرائب على المؤسسات والشركات فسوف تمول - كما يحدث في أوربا - إنتاج أفلام سينمائية بدلا من دفعها لضريبة، وتستفيد دعائيا من وضع اسمها على الفيلم، كذلك ستكون قد ساهمت في المجالات الثقافية والإعلامية في البلد. وبالمقابل، عندي مأخذ بسيط على الشباب الكويتي المتخرج حديثا في مجال السينما في الخارج - عندنا خريجون من أمريكا وأوروبا ومصر ودول عربية أخرى - أقول هم رجاء يا أصدقائي ابدؤوا من أول السلم. إن كل خريج يأتي في بدايته، ويريد أن يصبح مخرجاً لفيلم روائي طويل. وقد نصحت أحد هؤلاء الخريجين الجدد منذ فترة قريبة وقلت له: «إذا بدأت مسيرتك بفيلم روائي طويل وفشل فقد انتهيت إلى الأبد كمشروع مبدع سينمائي». فأكبر مخرجين العالم بدؤوا حياتهم الفنية من خلال أعمال صغيرة. ودائما أقول له ابدأ ياأخي بأفلام قصيرة، عشر دقائق أو ربع ساعة، ستة أو سبعة أفلام تتمكن خلالها من المهنة والصنعة، ثم بعد أن تثق في إمكانياتك وموهبتك فلن تصدم لو أنجزت فيلما طويلا وفشل. هذه النقطة تزعجني دائما عندما أقابل شبابنا من الخريجين.

أتمنى أن يكون هناك تجمع للسينمائيين الموجودين في الكويت. وطبعا هناك عوائق عديدة أمام ذلك. فالجيل الأقدم إما مشغول، أو يأس من المحاولة. والجدد لايزالون في حاجة إلى إثبات وجودهم، وتنقصهم الخبرة. لكنني أتمنى أن نجتمع قدامى وشباباً تحت مظلة جمعية للسينمائيين. وسمعت في الآونة الأخيرة عن محاولات تقوم بها مجموعة من شباب السينمائيين في الخليج، وهي إنشاء مركز سينمائي تابع للأمانة العامة لدول مجلس التعاون. وهي فكرة ممتازة، لكنني أتحفظ على أن يكون الهدف الأساسي لهذا المركز إنشاء استوديوهات، فهذا خطأ، كما سبق أن أوضحت، فدور العرض مثلا أهم، وإنتاج الأفلام أهم. فماذا أصنع بالاستوديوهات دون أن أنتج أفلاما؟.. لأن بإمكاننا إنتاج أفلام دون استديوهات ومعامل كما عملنا في السابق، ولكن العكس غير ممكن.

محمد ناصر السنعوسي*

في بداية الأربعينيات كنا نستمع أنا وجيلي إلى بعض البحارة الذين كانوا يسافرون إلى الهند و إلى المناطق التجارية الأخرى. وكانوا يشاهدون الأفلام الهندية بحكم وجودهم هناك.. وكانت هذه الحكايات تعتبر إحدى مصادر المعرفة عن هذا الفن في ذلك الوقت.

بعد ذلك تأتي فترة الخمسينيات وكان أول فيلم شاهدته هو «مرتفعات وذرنج» وكان ناطقا بالإنجليزية، وفيه ترجمة لكنها كانت سريعة، وقد رأيت هذا الفيلم ثلاث مرات خلال يومين.

وكان هناك بعض البيوت والأندية الخاصة تعرض أفلام ١٦ ملم، ثم جاءت شركة نفط الكويت، وكانت تعرض أفلاماً عن بعض الشخصيات.

في تلك الفترة بدأت السينما كتجارة مستقلة. فقد كان بعض الأشخاص يحضرون الأفلام من مصر ولبنان والعراق، وكانت تؤجر هذه الأفلام مع آلة العرض فقط، وكان إيجار آلة العرض من ٢٥ إلى ٥٠ روبية، والفيلم يتراوح بين ٣٠٠ أو ٥٠٠ روبية. وكانت هذه الأفلام تعرض في الأندية وفي البيوت، وكان من الأندية المشهورة في ذلك الوقت نادي المعلمين في الصالحية، وكان هناك أيضا بعض الشخصيات تعرض الأفلام مرة أو مرتين في الأسبوع منهم الشيخ المرحوم عبدالله الأحمد في قصر نايف، وكنا نذهب لمشاهدتها هناك، وكان أسرع خبر ممكن أن ينتشر هو أن تسمع أن هناك عرضا لفيلم في مكان ما، وكان ذلك يعتبر من مظاهر التباهي.

كان فيلم (عنتر وعبلة) على قمة الأفلام المشهورة في ذلك الوقت فقد كان من الأفلام التي بها بطولة وفيها انتصار على الشر.

أيامها كنا معجبين جدا بأفلام كبير الرحمانية قبلي للسيد بدير، ومحمد التابعي، وكنا ننظر لمصر كما ننظر الآن لعالم جديد.. قريب. كان عالمنا في ذلك الوقت عالما محدودا، وكانت الأفلام بالنسبة لنا هي ذلك العالم المستقبلي البعيد جدا.

تولت شركة النفط عرض الأفلام الأجنبية.. كان الفيلم يعرض في الشركة، وكان القانون لا يسمح أصلا بعرضه في مكان آخر، ولكن كانت تبدو هناك مناورات لسرقة الفيلم من شركة النفط وعرضه في بيت أو بيتين لحين عودته إلى الجمارك أو يرسل رأسا في الطائرة، وكنت أنا واحدا من الأشخاص المحظوظين في البداية باهتمامهم الشخصي في هذا المجال.

وكنت أشاهد هذه الأفلام.. وكان الكاوبوي هو النوع الذي يجذبني للمشاهدة حتى بداية الخمسينيات عندما بدأت شركة الكويت للسينما في استحضار الأفلام. وأذكر أنها أحضرت فيلم «أغلى من عينيه» بطولة سميرة أحمد وعمر الحريري، وهذا الفيلم أعجب كل من رآه في الكويت.. كان فيلما رائعا.. كان يتضمن مواقف إنسانية، وبحكم أننا شعوب عاطفية جدا ونتأثر.. كنا في ذات الفترة نصدق.. لم نكن نعتقد أن الذي أمامنا مجرد صورة.. كنا نعتقد أنها حياة حقيقية، وصحيحة، وأن البطل هو بطل، وكنا نندمج بسرعة في الحدث.

---

* ساهم في تأسيس تلفزيون الكويت عام ١٩٦٠، ثم عمل مخرجا ومنتجا في التلفزيون، ثم مراقبا للبرامج فمديرا للتلفزيون، ثم وكيلا مساعدا لوزارة الإعلام لشئون التليفزيون، وذلك خلال الفترة ١٩٦٠-١٩٨٥.

- أنجز عام ١٩٦٤ فيلم «العاصفة»، وهو أول فيلم روائي قصير كويتي.
- أنتج وأخرج ٨ حلقات تلفزيونية لحساب يونيتد أرتست، بطولة سيزر دوميرو، عن منطقة الخليج.
- أنتج عدة أفلام عالمية منها فيلمي «الرسالة» و«عمر المختار» من إخراج مصطفى العقاد.
- أسس فرقة التلفزيون للفنون الشعبية، كما أسس وترأس مهرجان الخليج للإنتاج التلفزيوني الأول والثاني والثالث - الكويت.
- شارك في لجان تحكيم العديد من المهرجانات الدولية ومنها: مهرجان قرطاج بتونس (رئيس لجنة التحكيم) عام١٩٨٤، ومهرجان القاهرة السينمائي الدولي (عضو بلجنة التحكيم) عام١٩٩٢.
- ساهم في تأسيس نادي السينما بالكويت عام١٩٧٦، وترأسه لفترة طويلة.

وفي تلك الفترة كانت الرقابة ذاتية، لم يكن هنـاك مانشاهده الآن سواء العنف، أو الجنس، ولم يكن فيها مايخدش الحيـاء أو ماهـو ضد الـدين. ومن بداية الخمسينيات تحولت الكـويت إلى سـوق توزيع لـلأفلام بالنسبة للسعودية والخليج.. في بعض الأحيـان تدخل هذه الأفـلام عن طريق التهريب.. كـانت الأفلام المعروضة في تلك الفترة أفلام ١٦ ملم. وكانت أشهر ماكينة للعرض هي الـ R.C.A .. كانت أسهل ماكينة، واعتقد أنها كانت آلـة العمل الشاقة، وكان كل واحـد منا يعرف كيف يغير لمبات الصـوت، ولمبة الإضاءة، وغير ذلك لم نستطع أن نفعل شيئا، ولو تعطلت آلة العرض نـرسلها إلى «الوكيل» البهبهاني. ثم دخلت بعد ذلك أجهزة أخرى وتطورت المسألة تدريجيا.

وفي بداية مرحلـة التلفزيون كانت توجد الجريدة النـاطقة التي أشرفت عليها وزارة الشئون، وانتقلت فيما بعد إلى وزارة الإعلام، وكانت محدودة في حجمها، وفي عدد العـاملين فيها، وكانت تعرضها شركة السينما في دور العرض السينمائية، وكانت وزارة الإعلام تصنع الأفـلام التسجيلية، ولم تأت الخدمات السينمائية إلا مع تلفزيون الكويت، فمع تلفزيون الكويت تزايـد الاهتمام بالقطاعات السينمائية الأخرى، وأذكر أنه طلب منا عمل فيلم عن التـوعية المروريـة، وكان هـذا أول فيلم من إنتـاج تلفزيـون الكويت، لم أكن أفهم مطلقـا في السينما، لكن كان عندي تصور ما هو المفروض عمله، وكانت أحداث الفيلم عبارة عن «رب عائلة» (محمد النشمي) يصاب بحادث سيارة أثناء ذهابه لشراء أغراض لعائلته، وكانت مدة الفيلم عشرين دقيقة، وأذكر انني استخدمت شراب الفيمتو، بديلا للدماء.. المهم لم يكن في ذهني أية أشياء خاصة بالسينما.. لا الحيل السينمائيـة ولا المونتاج، الحاجـات في ذهني كانت محدودة، ولكـن رغبتي كانت في إظهـار الشيء في مكانـه الطبيعي، ولا أعرف كيف تحمل المشاهدون رؤية الفيلم.

بدأ نشاط السينما الفعلي، ووصلت السينما إلى ماهي عليه بارتباطهـا بالتلفزيون الكويتي، بعد هذا الفيلم كانت هناك تجارب أخرى لبعض الزملاء المخرجين، وفي حوالي عام١٩٦٣ إلى عام١٩٦٤ كان عندي طموح أن أجرب إمكانية صنع فيلم ناطق. لأن كل الأفلام التي كانت موجودة في ذلك الوقت كانت أفلام صامتة، وكانت كل الأفلام الموجودة إما تسجيلية أو روائية، ولكن كانت تصنع في انجلترا، ولا يوجد أي فيلم يمكن أن تسمع فيه لهجة كويتية، وجاءت فكرة عمل يناقش قضية اجتماعية أو سياسية، وأنجزت فيلم (العاصفة) وتضمن هذا الفيلم القصير قضايا مختلفة، وكنت مهتما بأن أضع في هذا الفيلم حاجة اسمها سينما، أن يكون فيه سينـاريو، وصوت، ومؤثـرات.. كل هذه الأشياء أردت أن تكـون في أول فيلم سينمائي كويتي. عملت عدة اختبارات وتعلمت، وكان فيلم (العاصفة) بداية حياتي الفنية السينمائية.

وسافرت إلى أمريكـا بداية عام١٩٦٦، وبقيت هناك أربع سنوات تقريبـا، ودرست عدة دراسات في الـ U.S.C ، وجامعات أخرى، درست أولا في لوس أنجلوس (سينما كولوج). أخذت دبلومة في البرود كاستنج BROAD CASOTING RADIO ، ثم حصلت على بكالوريوس فنون في الاتصالات، وبعد ذلك ظللت فترة هناك.. كانت نهاية ٦٩، وكنت وأنـا تلميذ أتدرب في يونيفرسال ستـديو، ومع مصطفى العقاد، هذه كانت بالنسبـة لي فترة مهمة، قابلت العقـاد سنة١٩٦٩، وبدأنـا نعمل سويا في البرامج والأفـلام التي كان ينتجها من خلال شركته U.ARTIST ، وكنت أعمل كمونتير، وكنت أدرس، وفي الليل اشتغل عنده، وهذا طبعا أحسن تعليم وهذه هي الثروة الحقيقية التي حققتها.

وأصبحنا أنـا ومصطفى أصدقاء، وكنـا نجلس نناقش مشـاريع المستقبل، وأجمل مافيه اننـا كنا نحلم، والحمد لله حققنا هذا الحلم أو أكثر.

هاشم محمد*

شهر الفارس الأسمر سيفه، وانطلق على فرسه يقاتل عشرات الرجال الأشداء.. عيناه مشدودتان إلى حبيبته، ولسانه ينطق الشعر الذي يقطر نعومة وعذوبة، بذات المقدار الذي يقطر فيه الدم من سيفه:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك ... إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
يخبرك من شهد الوقيعة أنني ... أغشى الوغى وأعف عند المغنم

صدق من قال إننا عندما نتقدم في العمر، فإن الأشياء والأحداث لاتهمنا كما كانت، بل كما نتذكرها.. هذا المشهد السينمائي من فيلم (عنتر وعبلة) لم يفارق خيال وأحلام ذلك الطفل ذي العشر سنين الذي كنته في الخمسينيات، وحتى الآن. كان الشرارة الأولى التي عصفت بقلبي الطري، وجعلتني أنساق وراء هذا العالم الساحر الذي يطل من الشاشة الفضية. والحقيقة أنها لم تكن في ذلك الوقت فضية على الإطلاق، أو أحيانا لم تكن هناك حتى شاشة، كانت الأفلام التي نشاهدها تعرض أحيانا على جدار بيت أحد أعيان الفريج الذي كنا نعيش فيه.. نعم هكذا تعرفت على السينما، وهكذا تعرفت الكويت على السينما أيضا.

عرف المجتمع الكويتي السينما، من خلال تسرب الفيلم العربي عن طريق بعض الموزعين الجريئين في الخمسينيات أمثال: عبداللطيف الشميس وخالد الشريعان وعبدالله الحسيني، كانوا يحضرون الأفلام العربية من مصر طبعاً، وكان بعض المقتدرين ماديا من الكويتيين، هم فقط الزبائن لهذه السلعة الحافلة بالمتع البصرية والروايات المشوقة والأغاني الجميلة. يتم تأجير الفيلم مع ماكينة العرض (١٦ ملم) وكذلك الفني الذي يقوم بتشغيل وعرض الفيلم، وينتقل الخبر بسرعة الريح بين أهل وسكان الفريج، وخاصة أطفاله، أن هناك فيلما سيعرض، ربما يكون (عنتر وعبلة) أو (أمير الانتقام) أو أحد أفلام إسماعيل يس.. لم يكن ذلك مهماً، بل لم يكن مهماً أيضا إن كانوا قد شاهدوه سابقا، وقبل موعد العرض - الذي كان غالبا في أيام الجمع أو العطل - بساعات، يمتلىء حوش المنزل بالمشاهدين إلى جانب أهل البيت وضيوفهم. كم كانت تلك لحظات حميمية، تزول فيها الفوارق، وتسود الألفة، ويلف الجميع «شعور مشترك بالتساوي في مشاعر التوتر والترقب تقربهم من بعض البعض في حالة صوفية صافية».. وعندما تخفت الأضواء، وتتطاول الأعناق، وتبرق العيون، يبدأ سريان عرف غير مكتوب، يحتم على الجميع حبس أنفاسهم، والعيش لمدة ساعتين في عالم آخر، ينقلنا فيه صوت محمد عبدالوهاب، أو فروسية سراج منير، أو قفشات إسماعيل يس إلى حيث يتفجر الخيال بمتعة حسية تضفي على قسوة حياتنا اليومية مسحة من البهجة والضياء.

---

* عمل في قسم السينما بتلفزيون الكويت، في بداياته، وشارك مع مخرجين كويتيين آخرين، في مقدمتهم محمد السنعوسي وخالد الصديق، في إنجاز البرامج والأفلام التسجيلية التي أنتجها هذا القسم.
- عمل مساعد مخرج مع مخرجي سينما عرب كبار، كما مارس العمل في حقول فنية أخرى كالمونتاج والتصوير والمكساج.
- أنجز مجموعة من الأفلام التسجيلية منها: «الفنون»، «غوص العدان»، «غوص الردة»، «الفلك»، وشارك بالعديد منها في المهرجانات السينمائية العالمية.
- أنجز ثاني فيلم روائي طويل، «الصمت»، عام ١٩٨٠.

بدايات السينما على مستوى دور العرض العامة، تصدت لها مجموعة من المستثمرين، بإنشائهم شركة الكويت للسينما، التي حصلت على امتياز من الدولة لمدة خمسين عاماً، على أن تقوم ببناء دور للسينما لعرض الأفلام العربية والأجنبية. وبتاريخ ٧/ ١٠/ ١٩٥٤م، تم توقيع العقد مع الحكومة، وشهد ساحل الخليج قيام أول دار للسينما، هي سينما الشرقية، ثم تبعتها سينما الفردوس، وتوالت بعدها الدور السينمائية المكشوفة والمغطاة.

بعد هذه المرحلة بقليل، كانت الكويت على موعد مع رجل من رجالات الكويت المخلصين، الذين اتسموا بحس ثقافي خلاق، هو المرحوم الشيخ جابر العلي السالم الصباح.. كان من المولعين *بالفنون الكويتية، وكان من جهة أخرى إعلامي بالفطرة، ويؤمن بالفن كوسيلة هامة من وسائل تنوير* المجتمع. التنوير في حياته شمل العين والعقل، فقد كان رحمه الله رئيسا لدائرة الكهرباء والماء عندما تأسست عام ١٩٥١م، كما كان أول وزير للكهرباء والماء بعد الاستقلال.. هذا مايتعلق بتنوير العين، أما تنوير العقل فقد أثبته من خلال العديد من الاهتمامات التي وضعها على طريق التطبيق.. فبوصفه أحد أعضاء اللجنة التنفيذية لتنظيم الدوائر الحكومية عام ١٩٥٤م، قام بتأسيس أول دار للسينما في الكويت، كما كان رحمه الله وراء النهضة الصحفية التي نراها اليوم، لم يأت إيمانه بدور الإعلام في حياة الشعوب من فراغ، فقد حفظ القرآن الكريم من الصغر، وفتح عينيه وعقله على ماتزخر به الآيات الكريمة من كلمات تحمل في طياتها الحض على طلب المعرفة والنهل من منابع الحكمة، فكان بحق رائد الإعلام الكويتي، الذي وضع اللبنات الأولى لما نراه اليوم من نجاحات لإعلامنا المعاصر الذي ينقل صوتنا وصورتنا، آمالنا وإنجازاتنا إلى جميع بقاع الدنيا.

أطلت في الحديث عن المرحوم الشيخ جابر العلي الصباح، لأن انطباعاتي وذكرياتي تتوقف عند محطات عديدة من مسيرة السينما في الكويت، كان له فيها السبق الأول.. فقد اتفق مع المخرج مصطفى الحمودي لإنجاز فيلم عن فنون البحر والغوص عن اللؤلؤ، ثم أشرف على إنتاج فيلم آخر عن تقاليد الزواج، وكان الفيلمان باللونين الأبيض والأسود، كما كان وراء الدعم اللامحدود للمخرج الصديق خالد الصديق أثناء قيامه بإنجاز فيلمه الهام (بس يابحر).

بعد استقلال الكويت عام١٩٦١م قامت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، والتي كان مدير إدارتها أستاذنا الكبير متعدد المواهب حمد الرجيب، بإنتاج سلسلة من أشرطة الجريدة المصورة، والتي كانت تعرض بشكل دوري كل شهر في دور السينما، حيث تستعرض أخبار الحكومة والدولة وعدداً من المواضيع الثقافية والرياضية والاجتماعية.

عام١٩٦٢م، كنا على موعد مع الفضاء، مع الصرح الذي شهد ولادة السينمائيين والسينما في الكويت بشكل واقعي كان حينها مبشرا بمستقبل واعد ومشرق لهذا الفن الساحر.. تلفزيون الكويت، كان بحق هو روضتنا ومدرستنا، وجامعتنا الذي فجر فينا حب الفن، وتسخيره للمتعة والفائدة معاً.

منذ اللحظة الأولى لتأسيس تلفزيون الكويت كان هناك قسم خاص وهام، قام وعلى مدى سنوات عديدة بتغطية جميع النشاطات المصورة واللقاءات والأغاني والاسكتشات، إنه قسم السينما الذي استوعب العديد من الشباب المبدعين من مخرجين ومصورين وفنيين، كخالد الصديق، وبدر المضف، ومحمد السنعوسي، وتوفيق الأمير، وعبدالوهاب سلطان، ومساعد المنصور وعبد الرحمن عبدالكريم، وكاتب هذه السطور، والعديد والعديد من الشباب المتحمس لصناعة سينمائية تتعطش لها هذه الدولة المعروفة بحبها وشغفها بجميع أنواع الفنون.

هنا أحب أن أتوقف قليلا لأتساءل.. هذه الأحلام العريضة والحافلة بالكثير من الوعود، لماذا لم يكتب لها أن تتحقق؟ لماذا نجد في الكويت سينمائيين ولانجد فيها سينما؟ والسؤال الأصعب الذي يلح عليّ.. هل من الضروري أن يكون عندنا سينما؟ سؤال مفجع أليس كذلك؟ وجوابي عليه يأتي سريعاً حتى لا أتهم بأنني موافق على ما وصلنا إليه.. نعم من الضروري أن يكون عندنا سينما.. ولكن أي سينما؟

السينما الآن صناعة، وصناعة ثقيلة على جيوب المنتجين، وسلعتها أفلام من المفروض أن تجد مستهلكا دائما.. في جميع الدول التي تتبوأ السينما فيها مكانا بارزا، نلاحظ مستهلكا محليا يشكل سوقا رائجة لأفلام هذه الدول.. الولايات المتحدة، الهند، مصر، تركيا، وسواها، صناعة السينما فيها تعتمد على تحصيل إيراداتها من الداخل أولا، بينما نلاحظ أن دولا أخرى، تحتل فيها رموز الثقافة من أدب وفكر وفنون تشكيلية وموسيقية مكاناً مرموقاً، لا أثر لصناعة سينمائية كبيرة ومنتشرة فيها مثل: (الدانمارك، السويد، كندا، البرتغال، إسبانيا.. وغيرها). إذن، هناك دول متقدمة لا صناعة سينمائية فيها، وهناك دول من العالم الثالث، تتميز بسينما حديثة ومعاصرة ومنتجة. إذ إن الهند تنتج سنويا مايزيد عن ألف فيلم روائي طويل تحصل إيراداتها وأرباحها من داخل الهند أولا، ثم تحصل الباقي من خارجها.. نعود لسؤالنا الأول:

هل من الضروري أن يكون لدينا في الكويت سينما؟ نعم ونعم قوية وحازمة.. نريد سينما ليست تجارية بالمعنى السائد للكلمة.. نريد أولا سينما روائية متميزة تعرف بنا في المهرجانات السينمائية الدولية، وتنقل عبر هذا الفن قدرات سينمائيينا المشهود بها إلى آفاق العالمية، نريد سينما تسجيلية راقية تغطي العديد من مفردات يومنا وخصائصنا المنفردة.. نريد سينما وثائقية وتجريبية تغذي تلفزيونات العالم بتطلعاتنا الفكرية والإنسانية.. نريد سينما إعلام تنويري شفاف وصادق يوضح مواقفنا من الأحداث التي تعصف بمنطقتنا، ونحن على أبواب القرن الواحد العشرين. هذه هي السينما التي نريد، وهذه هي السينما التي نطالب بتوفير مسلتزماتها ودعمها، وأنا واثق أن المبدعين السينمائيين الكويتيين، قادرون على تلبية جميع الأهداف المناطة بهذه السينما المنشودة. وفي هذا السياق أجد أن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، والذي يحمل جميع ملامح وزارة الثقافة التي لا تتوفر لها حقيبة في حكومتنا، قادر على رعاية هذه السينما وتوجيهها، وجني العوائد المعنوية والفكرية، وذلك من خلال إنشاء قسم خاص فيه للسينما، يتولاه مسئولون واعون بدور الفن السابع في رفد ودعم النشاطات

التي رعاها حاليا المجلس الوطني من اهتمام بالكتاب والطفل والتراث والموسيقى والمسرح.. هذا هو حلمنا كسينمائيين، ولا أظنه صعبا على التحقيق، وآمل أن يجد صوتنا صدى لدى المسئولين لتفعيل هذا التوجه الذي سنجني منه أكثر بكثير مما سنصرفه عليه.

ما جعلني أسطر هذه التمنيات، هو البدايات الجادة والراقية فنيا للسينما التسجيلية مع بداية انطلاق تلفزيون الكويت، فقد تم إنتاج العشرات من الأفلام التي غطت مواضيع عديدة، وبأيدي سينمائيين شباب مفعمين بروح المسئولية، وبحس فني راقٍ صقلته الدراسة الأكاديمية والخبرة الشخصية. هذه المحاولات والتجارب السينمائية هي التي مهدت مع أوائل السبعينيات لإنجاز الفيلم الكويتي الهام (بس يابحر) للمخرج خالد الصديق، حيث كان أول فيلم روائي كويتي لاقى نجاحا مدوياً على المستويات الشعبية، وحظي بإطراء النقاد والمفكرين ليس على المستوى المحلي أو الخليجي، بل على المستوى العربي والإقليمي والدولي.

هذه النجاحات شجعت المسئولين في تلفزيون الكويت خاصة، ووزارة الإعلام تحديدا على تطوير جميع الخدمات المتعلقة بالصناعة السينمائية، فتم استقدام معدات الكاميرات الحديثة، ومعدات الطبع والتحميض للأفلام الملونة، وجهزت المعامل الضخمة وأجهزة الصوت المتطورة، لتعمل كلها تحت إشراف إدارة خاصة بالسينما ضمت الكوادر المدربة والخبرة التي ساهمت بإنتاج أفلام سينمائية متميزة، وشجعت العديد من الشباب الكويتي على الابتعاث إلى الخارج لدراسة جميع الاختصاصات السينمائية.

دخلت عالم السينما صغيرا مدهوشا وطموحاً، عملت في التصوير، وساعدت مخرجين أجانب كبار، ومارست جميع المهن من مونتاج ومكساج وتصوير وسواها، كنت متعطشا لامتلاك ناصية هذا الفن الساحر، وبعد ذلك تم إيفادي في بعثة تدريبية إلى لندن لمدة ستة أشهر في استوديوهات هيئة الإذاعة البريطانية. الموهبة هي وسيلة النقل، أما التحصيل العلمي فهو الزاد الذي تحمله في سفرك. وبدأت العمل، أخرجت مجموعة من الأفلام التسجيلية مثل:(الفنون، غوص العدان، غوص الردة، الفلك) وغيرها كثير، شاركت بالعديد منها في المهرجانات السينمائية العالمية، تقربت من السينمائيين، وبدأت بجمع خبراتي وأنفاسي لدخول التجربة الكبرى (الصمت).

(الصمت) هو ثاني فيلم كويتي روائي.. الأول هو فيلم (بس يابحر) الذي أنتج باللونين الأسود والأبيض، وفيلمي هو الثاني الذي كان بالألوان (وقمت بإخراجه عام١٩٨٠م) التجربة كانت مثيرة ولكنها ممتعة. قمنا بتحضير كل شيء، ووجدنا مساعدة ودعما لا محدودين من قبل الجميع، مسئولين وفنانين وفنيين، وبالأخص الشعب الكويتي الطيب والوفي. أغلب المشاهد تم تصويرها في جزيرة (فيلكا)، ولن أنسى ما حييت الرعاية والاهتمام اللذين أحاطني بهما هذا الشعب الذي يحترم الفن ويقدر فنانيه. أذكر أننا وقعنا في حرج كبير خلال تصوير اللقطات الخارجية بسبب ظهور هوائيات التلفزيون وأجهزة التكييف البارزة من جدران البيوت، إضافة إلى أننا قمنا في العديد من المشاهد بالتقاط الصوت حيا من قبل الممثلين، فواجهتنا مشكلة أصوات المكيفات. فما كان من سكان فيلكا

إلا أن قاموا بإطفاء ميكفاتهم خلال التصوير رغم الحر والرطوبة الشديدة في فترة تنفيذ الفيلم التي تم معظمها في فصل الصيف، أما المكيفات البارزة من الجدران الخارجية للبيوت فقمنا بتغطيتها بمواد واكسسوارات نابعة من البيئة، والفترة الزمنية لأحداث الفيلم وهي الثلاثينيات. وإني اغتنم هذه الفرصة لأعبر عن تقديري العميق وعرفاني بجميل هذا الشعب الذي يهوى الفن، فعلا لا قولا، ويبرهن باستمرار على تشجيعه لكل مايرفع من شأن الفنانين الكويتيين.

الثمانينات أيضا، شهدت بروز العديد من السينمائيين الشباب الذي غزوا الساحة السينمائية بأفلام تسجيلية متميزة، كعبد المحسن حيات، وإبراهيم قبازرد، وحبيب حسين، وعبدالله المحيلان الذي سبقهم بتجاربه الجريئة والمفعمة بحس سينمائي رهيف ومؤثر. ولم تتوقف أعمال هؤلاء السينمائيين عند حدود الأفلام التسجيلية التي كان ينتجها تلفزيون الكويت، بل ساهموا وبنجاح في إخراج مقاطع سينمائية متميزة في العديد من البرامج التلفزيونية مثل: (افتح ياسمسم، سلامتك، سلسلة الخليج حضارة وبناء) التي أنتجتها مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لمجلس التعاون لدول الخليج العربية.

وسارت أمور السينما على خير مايرام مبشرة بمستقبل مشرق لهذه المسيرة المشرقة حتى كان يوم أسود طغى فيه الحقد على المحبة، وتسللت فيه يد الغدر لتطعن الكويت التي كانت دائما عنوانا للوفاء وإنكار الذات.

الغزو العراقي الغاشم، أحدث شرخا في النفوس، وامتدت مخالبه السوداء البشعة لتنغرز في جميع مفردات حياة الكويت الوادعة والمتفائلة.. دمر بيئتنا.. خرب مؤسساتنا.. أضاع منجزاتنا وشتت مكتسباتنا. وكان قسم السينما في الكويت من أكبر المتضررين فقد تم نهب جميع معداته أو تخريب وحرق وتدمير مابقى منها. واستفاقت الكويت يوم التحرير تلملم جراحها وتتفقد أشياءها، فوجدت الخراب يعم كل ماكنا نسعى لتسخيره لخدمة قضايانا وقضايا الإنسان عربيا كان أم أجنبيا. وجدت رموز ثقافتها، وقد تبددت بفعل الحقد والبغضاء، فمن أين تبدأ؟.. بدأت بالعنصر الذي لم يستطع الغزو أن ينال منه أو يصيبه بضرر، الإنسان الكويتي، هذا العنصر الذي كان وراء جميع إنجازات الكويت، وهو العنصر الذي ندخره لتحقيق المنجزات في المستقبل، وبرأيي أن عزيمة وإصرار هذا الإنسان سيعوض كل ماضاع أو سرق، وسيستمر أكثر عزيمة وإصرارا على تعويض مافاته، إذا ماتوفر له الدعم اللازم لإثبات جدارته.

قصة السينما في الكويت، هي قصتي مع الحياة، كما هي قصة كل من حمل كاميرا على ظهره في يوم قائظ، أو أمضى ليلته محدقا في المافيولا، أو غاص في البحر لساعات لينجز لقطة لا تستغرق أكثر من ثوان على الشاشة، أو حبس نفسه وزملاءه في استوديو لمدة عشر ساعات لتسجيل مقطوعة موسيقية.. كل هؤلاء هم الذين شكلوا بأعمالهم قصة السينما في الكويت، وهم سيستمرون من خلال الأجيال اللاحقة في رسم صورتها المستقبلية، وعلينا أن نتذكر أخيرا أن مايهم في النهاية هو الإنجاز وليس السمعة.

شهادات ورؤى

سوريا:

محمد ملص - نبيل المالح - أسامة محمد

محمد ملص*

بحثا عن الموقف الفكري والبصري معاً

ربما، لا أريد أن اعتقد بأن ثمة أداة تعبير أخرى، غير السينما، قد استطاعت الإنسانية اكتشافها، أكثر حميمية منها.

وعلاقتي بالواقع، وحاجتي التعبيرية عنه، غدت شيئا فشيئا - وعبر هذه الممارسة السينمائية الطويلة - صورة عن هذه الإرادة بالاعتقاد، وعن هذا الإحساس بحميمية هذه الأداة التعبيرية.. بل وكثيرا ماجنحت نحو الحب لها، والشعور تجاهها بالقدسية والمثالية.

إن القول بأن السينما أداة سمعية وبصرية، بالنسبة لي، هو تحجيم لها.. فهي لا تخاطب العين أو الأذن فقط... بل هي شحنة كهربائية تكهرب كل الحواس التي يملكها الإنسان، من أجل الوصول، إلى وجدانه.

يقول الإمام علي، رضي الله عنه:

«القلب مصحف البصر».

أنا أشعر بأن هذا القول، يفسر طبيعة فهمي ومقاربتي للسينما، كأداة تعبير.. ولا أشعر بالحرج - أبداً - من الادعاء، بأن الإمام علي في قوله هذا، كان أول سينمائي في الإسلام.

إني أمضي في مسيرتي السينمائية، على طريق، يحاول أن يصل بي إلى إثبات هذا الاعتقاد بالسينما، وأن تبدو الأفلام السينمائية التي حققتها، الطويلة منها أو القصيرة، الروائية أو الوثائقية، هي تجسيد له.. وآمل ألا يكون هذا الاعتقاد وهماً، مثلما تبين لي عبر ماوصلنا إليه في عالمنا العربي.. بأن الكثير من الاعتقادات والأحلام... كانت وهماً.

إن تحويل الأداة التعبيرية إلى شحنة تكهرب الحواس كلها، وتصل بكهربتها هذه إلى وجدان المتلقي، لا يمكن أن يحصل، إلا عبر الصدق في التعبير، وعبر الوضوح في القول، ولا يمكن أن يحصل إذا لم يكن الشيء المراد التعبير عنه، آتيا من وجدان قائله، ومن سدف روحه... إضافة إلى أن يقول هذا الشيء بشجاعة وقوة.

قيل لي في مرات عدة، وفي أماكن ومدن مختلفة من الوطن العربي: إن فيلمك «أحلام المدينة» ليس أكثر من جسر، استطعت أن تمده لنا، لنستعيد وندخل إلى أحلام مدينتنا الخاصة بنا.

---

* روائي وسينمائي من مواليد دمشق ١٩٤٥، التحق بعد دراسته الثانوية بمعهد السينما في موسكو، وتخرج منه في سنة ١٩٧٤.
أخرج خلال دراسته فيلم «حلم مدينة صغيرة» ١٩٧٢، وهو فيلم قصير يشكل النواة الأساسية لأفلامه اللاحقة التي تمحورت حول الحلم والذاكرة والمدينة.
له رواية بعنوان «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب» ومفكرة فيلم «المنام».
حاز فيلمه «أحلام المدينة» على جوائز أولى من مهرجانات عالمية وعربية منها: قرطاج، باستيا، النقاد العرب في مهرجان «كان».
كما حاز فيلمه الثاني «الليل» على جوائز عالمية وعربية.

وحقا، في فيلم «أحلام المدينة» لم أكن أريد أن أنقل للمتلقي أحلام دمشق وحدها وأحلامي أنا... ليشاركني هذا المتفرج بعواطفه وبتعاطفه معي ومعها، أو بإعجابه بها... كنت أريد أولا أن أكهرب روحي بشحنة من الماضي، وأن أحدث ثانيا شرارة التكهرب هذه مع المتلقي.. لنرى معاً وكل منا، روحه ووجدانه وماضيه ومدينته وأحلامها وانكسارات هذه الأحلام.

في كل مرة أحقق فيها «فيلما» سينمائيا، أشعر بأني ألامس من جديد، هذه الأداة التعبيرية، الأكثر سراً وحضوراً في أعماقي.. والأكثر حباً.. وهذا مايحرضني على ملامستها ثانية بفيلم آخر.. ضمن طموح بعيد للتلامس معها بجدة أكثر وعمق أكبر إلى أن يشبه هذا «التلامس»، تلامس الحياة أو الموت.

ولأني أشعر نحوها، وبها، بهذا الحب الشديد.. فإن هذا الشعور يأسرني ويفرض علي، أن أظهرها أمام من يراها بأبهى وأجمل صورها.

وفي آخر الأمر، الحب هو شعور شخصي، وعلاقة الإنسان بمن يحب، كثيرا ماتكون شبيهة بصاحبها.

ليس للحب قوانين أو معايير غير تلك التي يخلقها كل إنسان لنفسه، وبالتالي عليه ألاّ يطالب أحد باتباعها.

وأنا سينمائي.

لست مبدعا للقوانين أو المرجعيات.

وعبر سينمائيتي أبوح بما هو موجود في نفسي.

ليس اختيار «سينما المؤلف» بالنسبة لي، كسينمائي سوري، هو اختيار أسلوبي فقط.. إن «سينما المؤلف» هي وسيلة للبحث عن «الصورة» المفقودة، وللعثور عليها، وللعيش بها، حين تتحول هذه الصورة إلى «فيلم».

والفيلم ليس إلا «جسرا» لتوصيل شحنة الألم الموجودة في داخلي، والتي اعتقد أنها هي «ذاتها» موجودة في داخل الإنسان في مجتمعي وبلدي.

وهي على الرغم من أنها شحنة من الألم الشخصي، لكنها، وكما أضعها في الفيلم، وكما أصيغها في سياق التعبير داخل الفيلم، تفقد بعدها الشخصي، ولا تسمح لنفسها بأن تكون شحنة من الألم الفردي، في آخر الأمر، أنا لا أعوم في «المياه الإقليمية» لآلام الغير، ولكني أطفو على سطح البحيرة، التي لا أضخ لها مياها صافية، ومعقمة، وحدودها تتجاوز كثيرا مايسمى «مسبحاً» خاصا، أو شخصياً. وحين أطفو على سطح البحيرة - عبر فيلم ما - فأنا أدرك بأنني أحاول فقط أن أتناول جرعة من الهواء، قبل العودة إلى «الماء» وقبل الغرق في مستنقع الآلام.

حين يكون الفيلم قطعة من الروح، فأنا لا أبحث عن مدرسة أو أسلوب أو عن اتجاه لقول الأشياء.

الهواجس السينمائية التي تشغلني، هي أن أعثر على المعادل البصري الذي يساعدني على تجسيد التقاطع مع تلقي الناس للشحنة المتضمنة داخل الفيلم، كي يحدث ذاك «التكهرب» الذي ذكرته، وأن أضع هذا المعادل البصري في فضاء سينمائي جميل ومؤثر.. ليخفف من الألم تارة، وأخرى من القبح الذي يعج في هذه المجتمعات.

إن هذه الهواجس السينمائية التي تشغلني على هذا الصعيد، هي في الوقت نفسه، محاولة لكسر المنظومة المعرفية السائدة. وكما هو عند «فوكو» المنظومة المعرفية تنقسم إلى منظومة معرفية لدى السلطة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية، وإلى منظومة معرفية أخرى يفترض أنها منظومة معرفية نقيضة، ويفترض أنها موجودة لدى المثقفين، وهؤلاء المثقفون يفترض أنهم بها يتحولون إلى «انتلجنسيا». وهي منظومة معارضة، لا يمكن أن تتحول إلى معرفة إلا عبر النتاج الثقافي المقاوم للمنظومة المعرفية السائدة. لست أعرف لماذا أحس بأننا كمبدعين وكمثقفين.. لانزال نراوح في مستنقع لا ننجو منه؟

وكأن العمل الإبداعي في هذا «المستنقع»، ليس أكثر من «الوهم» بالنجاة. كأننا حين نتمكن من رفع قدم من وحل هذا المستنقع لوهلة قصيرة من الزمن، لا نلبث أن نجد أنفسنا، حين نحاول رفع القدم، مضطرين إلى الغوص فيه من جديد.

والعمل الإبداعي في مجتمعنا أشبه باللحظة أوالوهلة القصيرة لهذا الوهم بالنجاة بين رفع قدم وأخرى.

الواقع الفعلي، والنتاج الإبداعي، وأثره في هذا الواقع، هو ليس «الخطوة» بل هذا الوهم بها.

إن هذا الشعور لا يعود فقط إلى إدراكي هامشية الفعل الثقافي، ولا يعود فقط إلى انحسار عدد أفراد وطاقات المتلقي هذا.. إنه يعود أيضا، وبالنسبة لي شخصيا، إلى هذا «الرماد» الذي يملأ أفواهنا، نحن كجيل، قد تساقطت أمام عينيه كل كرات الثلج التي كان يظن أنها تحمل الغيث للروح، ثم مالبث أن اكتشف أنها مجرد «بالونات» لا تحمل للروح إلا صوت فقاعاتها وهي تتمزق في الهواء.

المنطق النقدي السائد في المنطقة العربية، على الرغم من ضعفه وهشاشته - ليس فقط على صعيد السينما - وعلى الرغم من سعي المنظومة المعرفية للسلطة السائدة، لجعل طاقة النقد ضامرة إلى هذا الحد، تمهيدا للقضاء عليها وموتها.. أقول، إن هذا المنطق يميل إلى قراءة العناوين في العمل الفني وقراءة «المانشيتات» في الخطاب التعبيري.. (ليس هذا مستغربا لأن النقد السائد مدجن من قبل المدرسة السياسية سواء الحاكمة أو المعارضة) وبالتالي فهو يهدف - بدلا من القراءة المحضة للعمل - إلى التصنيف والترتيب، وهاتان المهمتان هما الأطروحة والنقيض اللتان يقوم عليهما هذا المنطق.

إن هذا النقد يفتقد إلى القدرة على رؤية العمل الفني، وإلى القدرة على تناول هذا العمل كـ «كينونة»، وإذا كنت أقصد النقد السائد، فإنه مما لاشك أن ثمة استثناءات نادرة جدا في المشرق العربي أو المغرب. لعله من المجدي في منطق النقد، ألا يقرأ العمل الفني أولا من خلال ربطه بالأعمال الأخرى للمبدع ذاته.. إلا وفق المنطق الذي يحدده العمل ذاته بالعلاقة مع غيره. فرواية مثل «بقايا صور» للروائي حنامينه، يجب ألا

تقرأ لترتبط أو تصنف أو ترتب في سياق يختاره الناقد للعلاقة بينها وبين رواية «الشراع والعاصفة» لحنامينه أيضا.. فالابن الثاني يجب ألاّ يكون رهينة للمقارنة مع الابن الأول، وهو أولا كائن قبل أن يكون مادة للمقارنة مع أخيه.

لا أخفي وراء هذا الاسترسال والشرح، إلا قلقا شخصيا، وراء سؤال النقد.. النقد بصورة عامة.

الحس النقدي لدى الإنسان العربي

واقع النقد في الثقافة العربية..

إن سؤال النقد والقراءة المبدعة المتممة للنتاج السينمائي، قضية تشغلني كثيرا، ولدي شعور بعدم التفاؤل، طالما بقي الوضع الثقافي، في البلدان العربية على ماهو عليه اليوم، وطالما بقي حال المتلقي للعمل الثقافي على ماهو عليه اليوم، والذي هو عبارة عن كائن يتهرس بين رحى حجري طاحون، حجر طاحون المعرفة السائدة من الأسفل، وحجر طاحون المنظمة المعرفية المهيمنة من الأعلى، والتي تهدف تحويل الحس النقدي للإنسان إلى هباب تعصف به سموم الرياح التي تهب على المنطقة مرحلة بعد مرحلة.

في رغبة مني لمحاولة لجم هذا المنطق النقدي، فقد سعيت عمليا بالعمل على إيجاد مقومات داخل كل بناء لكل فيلم حققته، له منطق نقدي خاص، يربط الأعمال التي أحققها ببعضها في إطار من التراتب الإبداعي الذي يكمل نفسه.

مثلا:

سعيت إلى أن يبدأ فيلمي الثاني «الليل» من حيث انتهى فيلمي الأول «أحلام المدينة» على الرغم من أن «الليل» يتناول مرحلة تاريخية تسبق المرحلة التاريخية التي يتناولها «أحلام المدينة».

فماهو المقصود أن يبدأ فيلم «الليل» ١٩٣٦-١٩٤٩ من حيث انتهى أحلام المدينة١٩٥٨.

كما سعيت أيضا أن ينتهي فيلم «الليل» ١٩٤٩، كما انتهى فيلم أحلام المدينة١٩٥٨.

إن هذا ليس لعبا لا بالألفاظ ولا بالأفكار ولا بالصور... ولم يكن هذا بالنسبة لي لعبا على «الذات». لقد كان موقفا فكريا وبصريا أولاً وآخراً.

وكان في الوقت ذاته محاولة في لجم منطق النقد الترابطي والتصنيفي القائم على العلاقات الظاهرية بين الأعمال الفنية.

يبدأ فيلم «الليل» بمشهد نرى فيه صبياً يافعاً ينظر إلى القمر، ثم ينادي أمه ويدعوها لمشاهدة القمر، معتبرا أن نور القمر هو دليل على أن الله ذاته منوّر على القنيطرة.

هذا المشهد الذي أبدأ فيه فيلمي الثاني لأتحدث عبره عن القنيطرة، لا يمكن أن يتجاهل أحد أن هذه المدينة التي أتحدث عنها في عام١٩٩٢، كانت قد دمرت على يد العدو الإسرائيلي بعد احتلالها (هذا إذا لم أقل بأن تدميرها على يد الإسرائيليين هو وراء عودتي للبحث عن صورتها، وبنائها سينمائيا طالما لا استطيع بناءها على صعيد الواقع).

ينتهي فيلم «أحلام المدينة» بشاب ناصري ينظر إلى القمر، ثم ينادي الصبي ديب، ويدعوه لمشاهدة القمر، معتبرا أن نور القمر هو دليل على أن الله ذاته مع الوحدة التي أعلنت بين مصر وسوريا عام١٩٥٨. هذا المشهد الذي أنهي به فيلمي الأول، والذي أردت أن أتحدث عبره عن الشارع السياسي والوطني السوري في الخمسينيات، لا يمكن أن يتجاهل أحد أن هذه الوحدة التي أردت أن أتحدث عنها عام١٩٨٤ كانت قد انتهت، وفصمت عراها سنة١٩٦١.

لماذا بالنسبة لي يبدأ فيلم «الليل» من حيث انتهى فيلم «أحلام المدينة» بصرياً وفكرياً وليس تاريخيا..؟ولما سعيت أن ينتهي الليل كما انتهى أحلام المدينة؟ ينتهي فيلم الليل بمشهد وقوف الأم (صباح جزائري)، وتدعو ابنها الصغير (عمر ملص) للوقوف إلى جانبها والنظر إلى النصب الذي وضعه الانقلاب العسكري في ساحة المدينة، ودشن به الزعيم حكمه، بينما ينتهي أحلام المدينة بدعوة الشاب الناصري لديب للوقوف إلى جانبه والنظر إلى القمر، كما سبق وذكرت.

ونجد أيضا هاتين النهايتين متماثلتين بالدلالة البصرية والفكرية دون الأخذ بعين الاعتبار الترابط أو التناقض على صعيد المعنى والمرحلة التاريخية.

في حال اتخذ المنطق النقدي الذي أتحدث عنه، مفهوم الترابط التاريخي والتصنيف، بعيدا عن المنطق الذي يفرضه كل منهما في علاقاته ومعانيه، فإن هذا المنطق التصنيفي لن يجدي أبدا في قراءة العمل.

إن المنطقة العربية في حالها الراهن، قد راكمت في وجداننا سلسلة لامنتهية من الهزائم إلى الحد الذي يجعل من الموت لمحو عار هزيمة ما... هو موت مشتهى. لست أعرف لماذا يخاف النقد السائد والنقاد من وجود أي مجادلات في عمل فني ما، أو وجود عناصر متداخلة سواء على صعيد الزمان والمكان.. رغم أن التداخل والكريستالية التي يتصف بها عمل ما، قد تساعد على تألق هذا العمل.

الجميع يسعى إلى التبسيط والتشريح...

الوجدان الإنساني أساسا لا يمكن تشريحه كضفدع، ولا يمكن الدخول إلى أعماق هذا الوجدان بتبسيط هذا العالم. إن كل إنسان منا، يحس كيف يراكم وجدانه أشياء متعددة، متداخلة، عميقة، متناقضة أحيانا، واعتقد أن أي عمل فني لن يستطيع السمو بقدراته التعبيرية، مالم يملك القوة على التماثل مع دهاليز ونوافذ وغرف وجدان أي فرد.

إن النزوع والرغبة في التبسيط، هي شكل آخر من أشكال مأزق ضمور وتسطح الحس النقدي.

الغموض هو شيء آخر ومختلف.

الغموض، هو الشيء الوحيد، الذي لا يحق لأي مبدع أن يوقع المتلقي في حبائله.

الغموض له أسباب وإشكالات مختلفة.

يشكل المنام وتشكل الذاكرة، المرجعان اللذان اغترف منهما، الكثير مما أعثر عليه في بحثي عن «الصورة» المفقودة.

لم يشعرني هذا بعد، بأني اتكيء على مرجعية باردة. فهل تركت لنا هزائم الأمة مرجعا آخر غير الحلم؟!.

أذكر اني قد قلت مرة إن الذاكرة الشخصية، هي بالنسبة لي، أشبه بجرعة الماء لإيقاف «الحزقة»... ومرات تصيب الإنسان «حزقة» لا يوقفها شلال من الماء. وعلى الرقابة المهيمنة أن تفهم أن «الفيلم» ليس عصا.. ولا أعرف حقا إذا كان الفيلم يستطيع أن يقاوم بأكثر من طاقته كعمل فني، أليس نحن العرب الذين قلنا إن العين لا تقاوم المخرز..!

***

من طرفي حاولت أن اكتشف من فيلم إلى آخر، الأشياء الحقيقية التي تشد المتلقي أو التي تجذب الجمهور لفيلم كأحلام المدينة، وتساءلت عن الأسباب التي تدعوه لمشاهدته أكثر من مرة.

صحيح أننا قد بدأنا توجهنا برفض قاطع للمقولات السائدة حول «الجمهور عايز كده» والوصفات التجارية الراسخة في عقول المنتجين.

إذن ماهي الأشياء الأخرى؟

ترى هل هو الحنين إلى الماضي؟

ترى هل هو أننا بشكل من الأشكال، كنا مرايا لهم.. وأخذ الجمهور يرغب شيئا فشيئاً في مشاهدة نفسه وليس مشاهدة غيره؟! ترى كم سيستمر الجمهور في الرغبة هذه، فيما لو استمرت الهزائم التي قد تجعله يعرف نفسه ؟... إنها أسئلة.

ولا أريد الآن أن ادعي اشتقاق المفاهيم، أو أسر الأسئلة في إطارات نظرية. إني أحاول وأسعى إلى الجدل مع النفس لاستبصار الطريقة الأقوى، لإقامة علاقة وجدانية مع المتلقي.

الطريق صعب وشاق، لأنه في جوهره تمرد على السائد، ولأنه أيضا بحث في اكتشاف الأساليب عبر الممارسة والإبداع نفسه، والتي تحقق هذه العلاقة مع المشاهد، والتي أرى أن سندانها هو العلاقة مع الذات.

إن فيلم أحلام المدينة، لو لم يستقبل بهذا التقدير والاحتضان، ولو لم يلق إقبالا من الجمهور بالشكل الذي لقيه، لكانت الفرصة التالية أكثر صعوبة على صعيد الإبداع.

***

قبل أن تحسم المعارك الثقافية في الساحة العربية، في منتصف السبعينيات لصالح الهيمنة الرسمية والسلطوية... فإن تلك الأجواء كانت تحتمي دائما بستر عوراتها عبر غطاء أيديولوجي.

وعلى الرغم من النوايا الطيبة، فإن تلك التجربة المؤدلجة، لم تقدم سينمائيا إلا أعمالا مملة وباهتة الأعماق... يومها جعلت المتلقي يحن إلى الفيلم التجاري مقتنعا بأنه أكثر حرارة وإثارة وجذبا، وإن السينما الجادة أو الملتزمة أو الجديدة سينما ثقيلة.

يومها لم نكن نـدرك أن هذه السينما الجادة والملتزمة، لا تختلف كثيرا في تصـديها في أسلوب خطابها، عن التزداد نفسه - رغم التنـاقض - للمؤذن والخطيب في المسـاجد، ولم نـدرك أن الثقافـة والسينما يجب أن تختار لنفسها زاوية للنظر وللمقول الفكري والفني، تختلف عن زاوية الإمام أو المسئول الحربي.

وإذا كان صلاح أبوسيف بالنسبة لي معلما كبيراً، فقد جعلني يوسف شاهين امتلك الشجاعة على الإقدام لاستخداج موضوعاتي من داخل روحي.

وتقليبي هذا لصفحات الساحة الثقافية، التي تعيها ذاكرتي الشخصية منذ الستينيات والسبعينيات، وفي حديثي عما جرى في هذا الحال العربي المترامي، وحتى الآن... فإن الشهادة تلزمني بالقول، بأننا قد حاولنا كسينمائيين، وبإدراك عميق للوضع، إعادة خلق وتأسيس، وعلى الأقل تنشيط الحيـاة الثقافية والسينمائية في بلدنا.

كان ذلك قبل حصولنا على الفرصة لصنع الأفـلام التي نرغب، وتعد تجربة «النادي السينمائي» بدمشق، ودون أية مبالغة، مـرحلة هامة، من مراحل البحث عن حلول للأزمة الثقـافية، ولأزمة النشاط السينمائي في المجتمع، وهي في الوقت نفسه كانت حلا لأزمة التعبير التي كنا نعانيها بغياب الفرصة لعمل أفلامنا.

ولقـد استطـاعت تجربـة الانغماس في النشـاط السينمائي اليومي مع الجمهـور عبر النـادي السينمائي في دمشق، إغناء وعينا بـالواقع، والتقاط وسائل التعبير عنه، بل اكتشاف طـرق الاحتيال والمواربة والتواري في التعبير عن الأفكار، تجاه الرقابة الرسمية وتجاه المحظورات.

لقـد ساهمت هـذه التجربـة، ببث الروح في الـوعي السينمائي وخاصـة إذكاء روح النقـد وتطـوير الحس النقدي لدى الناس، ليس فقط بخصوص الفيلم المعروض، بل القدرة على اكتشاف التشابهات والدلالات والوصول إلى الاستنتاجات الفكرية حول كل شيء مما يحيط بهم في المجتمع.

ليس لدي أوهـام، بأن هذه التجربـة الدؤوبـة والطويلة والمستمـرة لسنوات متعددة، قـد استطاعت أن تطلق العنان لحيـاة نقدية بـالمعنى الذي يجب أن يـرافق الحياة السينمائية مـرافقة حقيقية، كما كـان لابد لهذه التجربة أمام الكثير من الإرباكات والصعوبات أن تستنفد نفسها.

أذكر اني في الأعوام ٧٤-٧٥، كتبت مقـالات متعددة، حاولت فيها التمييـز بين الكتابة عن السينما وبين النقد السينمائي.

الكتبة غالبا إما يمجدون أو يحطمون، والنقد هـو قراءة مبدعـة للعمل الفني، وكي لا أبدو اليـوم بأني لا أزال أصارع «طواحين الهواء»، فإنه لابد من القول بأنه لا يمكن للنقد أن يتنفس، ويعيش في غياب الهواء النقي.

يبدو لي أنه يجب أن نكف عن النظـر إلى المبدعين، وكأنهم كتل منضوية تحت مظلة مـا، ليست موجودة إلا في «هلوسات» الناقد، تماماً كما هي موجودة في نظرة الرسميين والوزراء والمدر اء وغيرهم.

ليس المبدع إلا فـرداً ممثلا لنفسـه، واني اعتبر نفسي بالهموم والقضـايا، واحدا من هـذا الجيل وما يعـانيه منها، وعلى الصعيد الإبداعي، طرفا مكملا لجيل يشكل بتألقه وعثراته شاهداً.

والرحلة الإبداعية، هي في آخر المطاف، صفحات في المفكرة الوجدانية للروح، وليست هذه المفكرة إلا عبارة عن «إبر» حساسة، تلتقط مايبث في الفضاء المحيط بها، لتعيد هي إنتاجه على موجات متعددة، قد تكون موجة الكتابة، وقد تكون موجة الفيلم... ولابد لهذه «الإبر» من أن تشحذ نصاعتها وحساسيتها، بشكل دائم، ولابد لها من أن تغير زواياها لتلتقط «الصورة» المفقودة التي تبحث عنها، وتجوع إليها، وتنفطر عطشاً لالتقاطها.

كما تقول الشاعرة الروسية «أولفا بيرغوليتس» في مفكرتها الشخصية، التي أصدرتها بعنوان «نجوم النهار» (بالمناسبة، هذه المفكرة ألهمت أستاذي ومعلمي في معهد السينما في موسكو، المخرج ايفور تالانكين، واقتبسها في فيلمه الجميل «نجوم النهار»... ومعلمي هذا، هو أيضا الأستاذ والمعلم للمخرج السينمائي السوري أسامة محمد، والذي يعتبر فيلمه الأول «نجوم النهار» تحية لأستاذه تالانكين).. تقول الشاعرة: «إن الإنسان طوال حياته، يحاول أن يكتب كتابا واحداً، انه يكتبه مرة، ثم يعيد كتابته مرة أخرى... وقد لا يدري بأنه في كل مرة كان يكتب فيه، كان ينجز عملا إبداعيا.. وقد يموت وهو يظن أنه لم يكتب كتابه بعد..»

في بداية عملي في السينما، منتصف السبعينيات حققت فيلما وثائقيا قصيرا بعنوان «الذاكرة»، وكان هذا الفيلم بالنسبة لي، محاولة للبدء في الدخول إلى ذاكرة امرأة لأرى ماهو محتوى ذاكرة إنسان بلغ السبعين من العمر، وهو ينتقل من مكان إلى آخر بسبب الحروب التي تطارده وتطاردنا.

في الثمانين وفي فيلم «المنام» كنت كمن يستكمل تحضير نفسه عبر الذاكرة والمكان والمنام، للدخول إلى عالمي الداخلي، حين حاولت رصد انعكاس صورة «فلسطين» في روح الإنسان الفلسطيني اللاجىء، والذي قضى عمره بين المخيمات وهو يختزن صورة فلسطين في منامه.

لقد كان هذا الفيلم محاولة للاستيلاء على الذاكرة التاريخية المكانية البصرية.

لقد كانت هذه الطموحات كبيرة، ولكن لم ينتابني أدنى شك بأني سأتمكن من تحقيقها لنفسي فيما بعد في الدخول إلى الذاكرة الشخصية التاريخية والمكانية والبصرية في الأفلام التي حققتها فيما بعد.

كنت في عام ١٩٨٤ قد حاولت عبر «أحلام المدينة» أن أبحث عن صورة الأم، لأن الأم محضن الروح.

ولقد كانت «الراهنية» يومها، تكمن في العثور على اللحظة الديمقراطية التي عاشها بلدي في سنوات التحالف الشعبي في مطلع الخمسينيات.

وإذا كان السينمائي يطمح إلى أن يتحدث بأرقى اللغات، وأكثرها اقتداراً وقد ينجح في ذلك أو يفشل... فإنه قد يكون فيلم «أحلام المدينة» قد نجح في أن يقول مايريد بانسجام مع الإيقاع العام، ومع هواء الفترة التاريخية التي وضعت الحكاية داخلها.

إن رسم وبناء شخصية الأم في الفيلم المذكور، كان يهدف إلى التعبير عن شخصية واقعية، قد تسمو إلى مستوى المجاز. فأنا مؤمن إيمانا عميقا، بأن المجاز هو تألق للواقع.. ليس هناك مجاز مجرد.

إذا كانت هذه المجادلة صحيحة، فإن طموحي للتعبير عنها كان يتجه إلى شخصية الأم.

قد نلحظ في مصير هـذه الشخصية في الفيلم ومصير الأحـداث التاريخية في فضـاء الفيلم أحيانـا التوافق وأحيانا أخرى التزامن بين المصيرين.

إن هذا ليس محاولـة لجعل الأم هي الوطن، أو الـوطن هو الأم.. إنه سعي للتماثـل وللمقارنة الـذي قد تستطيع فيه الشخصية أن تتألق أمام المتفرج لترمي له في تلقيه، مجازها إذا استطاعت أن تصل إليه.

وإذا كان البحث عن مسقط الرأس، وصورة الأب في فيلم «الليل» قد منح الـذاكرة والدمار الراهنية التي حاولت التقاطها عام١٩٩٢ عبر القنيطرة... فماهو الماضي الـزماني في أحلام المدينة؟ وماهو الماضي المكاني في الليل، والذي أبحث عنه؟

لعله مـاضٍ وفق مفهوم الـزمان أو المكان... أمـا وفق مفهوم الـروح فهو الشيء الذي لم تتبـدد كدمـاته بعد.. مهما مضى من زمان أو مكان على حدوثه.

بهذا المعنى أحاول أن استجلي الماضي وليس أن أهرب إليه، وبهذا المعنى وفي العمق مواجهة للحاضر.

التاريخ يفتح لنـا الباب لنقرأه كحـدث قد حصل.. ويقـرأ هذا الحدث كل منا وفق وعيـه ووفق منظوره الفكري أو الايديولوجي أو وفق أسئلته واحتياجاته.

ليست هناك طريقة نقية ومطلقة للقراءة.

وإذا كانت وقائع التاريخ هي الحقيقة التي لا يجوز التلاعب بها.. فإن القراءة لا محال سوف تكون قائمة على اللعب الجدي بها.

كما في فيلم أحلام المدينة والليل معاً، يمكن لك أن تقول إن الرئيس شكري القوتلي هو شخصية إقطاعية ووعيها انعكـاس لانتماءاتها... أو أن تقول عنهـا أشياء أخـرى لكني كيف اختار لنفسي الزاويـة التي أضع فيها هذه الشخصية في السياق التاريخي الذي أبنيه: كـواقعة لا استطيع ألا أقول عنه بأنه رئيس الجمهورية، وكحدث تاريخي لا استطيع أن أغير بأنـه قد زار ثكنة عسكرية أثناء حكمـه، وفحص السمن الذي يطعمون جنودنـا منه واكتشف السرقة والاحتيال... لكني كما في «أحـلام المدينة» حين اسميه «أبو الاستقـلال» فهذا انحياز لقراءة، وحين اختار من كـل سيرته وصية أمه له بألا يعدم أي إنسان وهـو على كرسي الحكم.. فهذا انحياز وموقف وترتيب لقراءة الحدث أو الأحداث وهو اختيار تعبيري.

أنا غير معني بالتسميات المستخرجة من قراءة سياسية أو أيديولـوجية للتاريخ.. لأني لست منظرا أو مؤرخا.. وربما قد روضت الأحزاب والأيديـولوجيات وعي المنتمين لها.. أنا أريد التعبير ولست إلا سينمائيا شكل القوتلي كأحد شخصيـات المرحلة الوطنية في تاريخ بلدي جـزءاً من ذاكرته.. فأنا لست ناصرياً أو قوتليا، ولكن في تعرفي على هذه الشخصيـة الوطنية، وفي قراءاتي عنها، وفي استجلاء ذاكرتي أردت أن استجلي صورة مفقودة لهذه الشخصية التي طار صـوابها حين اكتشفت وهي على سدة الرئاسة أن الجنـود المرابطين على الجبهة يأكلـون طعـامهم بـالسمن الفاسـد.. فسـواء كـانت هذه الشخصيـة إقطاعيـة، أو كانت الأمين العام للحزب الشيـوعي فأنا مهتم بهذا الموقف لوضعـه في سياق تعبيري عن الفكرة التي تشغلني يوما وهي دمار القنيطرة.. وموقفـي ليس تقديسا وليس أمثلة.. إنه محاولة لرسم

عصر ورجال.. دون الدخول في قضايا الإدانة أو التبرئة، واعتقد أن هذه هي مهمة الفنان بل هي صلب مهامه.

كي لا نكون كالنعامات، ندفن رؤوسنا في الرمال كي لا نرى «الاحتلالات» التي تهيمن ليس فقط على أراضي الوطن بل تلك التي تهيمن على أرواحنا ووعينا.. وكي نكون أوفياء لمسئولياتنا.. أقول إن السينما في بلداننا ليس كإنتاج فقط بل كتوزيع وارتياد للصالات، وكثقافة سينمائية.. والأثر الذي تتركه السينما.. كل ذلك يجب أن يجعلنا نفكر بحال السينما في المنطقة اليوم.

يضاف إلى ذلك التطورات النوعية المتسارعة على صعيد تقنيات الاتصالات والبث وعلى صعيد وصول الصورة ذاتها، بل أيضا دخول هذا التطور التقني إلى عالم الصورة، والتدخل في بنائها ومحتواها ونقائها وقوة تأثيرها البصري والسمعي... كل هذا قد يصل بنا إلى الحد الذي يجعل من الوسائل والأدوات المتاحة لنا على صعيد السينما وسائل وأدوات تنتمي إلى عصر أفل، وإلى زمن لم تعد تملك تجاهه إلا الحنين وألبوما من الذكريات.. إنه عصر أفل ليس بعجزه عن إنتاج نفسه بالزمن والسرعة التي يتحداه فيها دخول الصورة عصر الرقميات... بل بعجزه أيضا عن الوصول إلى الصورة وطاقاتها التي تضعها الطاقة الرقمية لمعالجة الصورة، ونحن لا يمكننا أن نتجاهل ذلك..

إن الإمكانيات المدهشة التي يقدمها العصر الرقمي للصورة، يصل بنا اليوم إلى عصر الصورة المشتهاة التي يتحول فيها المتلقي من متلق لنا ولما تقدمه له، إلى خالق لما يريد أن يقدمه لنفسه.. وهذا يضع المرحلة الراهنة التي يتجاور بها التلفزيون مع السينما على أبواب الانتقال إلى عصر «الصورة» التي لا فرق أن تكون أداة وصولها صالة سينمائية أو علبة تلفزيونية.

لقد أصبح التلفزيون المستثمر الأول للتطورات التي تحدثت عنها حقيقة جاثمة أمامنا. لا يمكن أبدا تجاهلها أو تحجيمها بوضعها في جزيرة ما، وأسرها فيها، والتلذذ بإصدار الأحكام والتقييمات الثقافية حولها.

فكما انتهى عصر «اللاءات» في السياسة فقد انتهى عصر «اللاءات» للتلفزيون لأن العصر إذا كان «عصر الصورة» فعليه ألا يفرق بين صورة وصورة.

لقد تزامن انهيار «اللاءات» ضد التلفزيون، والتحدي الذي صار ملكا للصورة سواء كانت على شريط مغناطيسي أو آتية إلينا عبر «التلفزيون»، أو كانت هذه الصورة موجودة على شريط (سيللويد) وتصل إلينا عبر شاشة العرض في صالة سينمائية هذا التحدي الذي أخذ الصورة وحولها أولا إلى بنية ومعادلة رقمية.. أقول لقد تزامن كل ذلك مع اللحظة التي لانعرف كيف هفت رائحة الموتى منها.

وفي لحظة إدراك للمسئولية حاولنا مطاردة الموت والسباق معه قبل أن يغيب في عالمه الداكن شخصيات مبدعة في بلدنا لنرسم لها صورتها وصورتنا معها.

والتمرد على التهميش لنا وللسينما أمام طغيان التلفزيون. لقد أردنا نحن الحفنة من السينمائيين كي نتلامس مع المستقبل، أن نسعى إلى التجربة مع الفيديو، وأن نكتشف الطاقة التعبيرية الحقيقية له، وأن نستبصر جمالياته.. فحققنا ثلاث بورتريهات فيلميه للتلفزيون أحدهما حول الطليعي السينمائي الأول في سوريا، والذي قضى عمره وهو يعمل لتكون في سوريا صناعة سينمائية سورية ألا وهو «نزيه شهبندر» الذي غيبه الموت بعد تصوير هذا الفيلم، ثم حققنا في هذه التجربة فيلما تلفزيونيا هو صورة للفنان التشكيلي السوري العالمي «فاتح المدرس»، وهاهي الصورة حول المنشد الحلبي «صبري مدلل» في طريقها للتحقق.

ونحن في خيار هذه الشخصيات لسنا في جدل وتحد مع الموت، بل في خيار ينتمي إلى الرغبة في رسم ذاكرة بلد.

في فيلمي القادم «سينما الدنيا» لعلي أشبه أحدا رغب مرة أن يرقص داخل دهاليز الروح بدلا من الأطلال على نوافذها.

ترى هل سيكون هذا الرقص في فيلم «سينما الدنيا» الذي سأحققه العام القادم ١٩٩٨ هو رقص الطير مذبوحا من الألم، قبل أن تصل إليه رصاصة الرحمة... لا أعرف..! إني أعرف أني أريد أن أجرب السخرية من الموت، ومن السينما، ومن الحلم، ربما قد أصبحت أقل أوهاما، بعد الذي جرى في التسعينيات ومابعدها.

إن اللحظة المبدعة بالنسبة لي والتي استقي منها ما أريد قوله.. والتي هي تشكل لاحقا صورة الفيلم، هي أقرب إلى عبارة كنت قد كتبتها عام١٩٧٩ في روايتي «إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب» (دار ابن رشد. بيروت١٩٧٩، ودار الأهالي. دمشق١٩٩٠) وهي «لحظة لها رائحة، وهي لحظة كأنه في الحياة لا قبل لها ولا بعد» وهي اللحظة التي أمنحها روحي من أجل أن تكون صورة الفيلم الذي أحققه. هكذا هو البدء في تخلق الفكرة والصورة.

أما التشكل البنائي فهو الخيار العقلاني الذي اشتغل عليه بدقة وبقصدية وبنزعة نحو الراهنية.. إضافة إلى النزوع الذي يسمو له كل إنسان، وهو النزوع نحو التطور والإضافة الجديدة.

فإذا كان «أحلام المدينة» ينتمي إلى شكل ما فلا أسمح لنفسي بعد ثمانية أعوام أن أصنع فيلمي الذي يليه بلغته التعبيرية وشكله التعبيري على نفس المنوال السابق الذي سبق وحققته.. بهذا المعنى فإن «الشكل» في فيلم «الليل» أكثر عمقاً وبعداً وتجدداً على صعيد السرد وشكله... وكذلك سيكون «سينما الدنيا».

نبيل المالح*

مشاهد من الحياة والسينما

كنت في الثامنة عندما صفعني جندي لأنني قلت (لا) رافضا التنازل عن دوري في ركوب أرجوحة في مقصف عام، ووضع مكاني ابن سيده الضابط.. لم أبك ولم أشكه لأحد.. وجدت حجرا صغيرا رميته به وهربت...

هذه الـ (لا) أصبحت رفيق حياتي، والبزة الرسمية عدوي الأبدي.. أما حجري الصغير وصمت الكبرياء الجريح والقهر، فلقد غدت أسلحتي الوحيدة التي سترافقني طويلا.

في التاسعة خرجت في أول مظاهرة من أجل فلسطين، تبعتها مظاهرات عديدة وصفعات من رجال شرطة وتوقيفات قصيرة... في العاشرة بدأت أرسم وأكتب بعد أن اقتنعت بأحاديث سمعتها عن نظام يحقق العدالة والكرامة الإنسانية، وبقيت وفيا منذ تلك اللحظات لتلك الأفكار... في الرابعة عشرة نشرت قصيدتي الأولى في جريدة الصرخة اللبنانية، وفي الخامسة عشرة أصبحت من أوائل رسامي الكاريكاتير السياسي، ومحررا في صحيفة، وصاحب زاوية شعرية أسبوعية... وهكذا، وفي أيام البراءة والحلم تلك، بدأ الوهم بالتكامل، وارتبط وهمي الخاص بالوهم العام... إننا مقبلون على تغيير العالم...

في السابعة عشرة، ذهبت لأدرس الإخراج السينمائي في تشيكوسلوفاكيا، وكانت مغامرة، إذ كنت أول من يدرس هذا الفرع في دولة اشتراكية وعلى نفقته الخاصة، أدرس مادة ليس لها أية أصول أو أسس أو صناعة في بلادي، وهنالك تعلمت أمرين: أولهما، كيف تملك الوسائل الحرفية الفنية للتعبير عن تفردك... وكان ذلك مجزيا للغاية. وثانيهما، كيف أن تكون متفردا غير تابع لقطيع، وهذا ما دفعت ثمنه غاليا طوال عمري.

هذه الـ (لا) الأبدية، لم تدعني انتظم في حزب أو تنظيم، ولم أضع نفسي في موقع أن أقبل أمرا من أحد، لذا لم أكن موظفا أبدا، وكانت علاقتي بالمفهوم الضمني للسلطة تنمو وتأخذ بعدا أثر على كل مسيرتي، فلقد ترسخت لدي القناعة بأن الفن في ديناميته واكتشافه وثورته على السائد والمألوف، سيكون دائما على نقيض مع الفن الرسمي، ومع قيم ومفاهيم وأخلاق وجماليات السلطة أيا كانت، لأن السلطة محافظة حتى في أكثر أشكالها تقدمية، وهذه القناعة جعلتني في حالة فصام مع المسئولين، وبقيت مدانا من قبل السلطة على أنني يساري أدفع ثمن ذلك قتالا يوميا من أجل الوجود، وكنت في الحين نفسه مدانا من قبل اليساريين لأنني لم أكن منتميا... وهكذا استمرت هذه المسيرة المضحكة التي لم ترض أحدا.

---

* من مواليد دمشق، درس الإخراج السينمائي في معهد السينما ببراغ.
أنجز منذ بداية السبعينيات مجموعة من الأفلام التسجيلية والروائية، وكان فيلمه الروائي الأول «الفهد» من أهم الأفلام التي قدمتها مؤسسة السينما في بداياتها، وقد حقق حضوراً كبيراً في المهرجانات العربية والعالمية، ونال الفيلم جائزة لجنة التحكيم في مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب ١٩٧٢.
كما نال فيلمه «الكومبارس» جائزة أحسن إخراج من مهرجان القاهرة، وجائزتي التمثيل من مهرجان السينما العربية في باريس، أحسن سيناريو من مهرجان فالنسيا وفضية مهرجان ريميني. من أفلامه القصيرة: إيقاع دمشقي، نابالم، الدائرة، النافذة، الصخر، فلاش، حقق نبيل المالح إضافة إلى عمله في السينما عدة برامج تلفزيونية منوعة. يميل إلى التجريب في أفلامه ضمن بحث لغوي جديد، وهو يطمح إلى تحقيق أفلام عالمية.

لقد ارتبط مشروعي السينمائي (كما هو فيما أكتب وأرسم) بمشروع الوطن الذي أحلم به، دون ادعاء أو استعراض، فلقد كان ذلك قدري، واعتز بأن هذا الارتباط لم يتعرض أبدا لأية تنازلات أو مساومات، ولكن ذلك كان يقودني للإصابة بنفس الخيبات التي يتعرض لها هذا الوطن... إضافة إلى الرعب الذي كان متزامنا مع كل عمل أنجزه... فلقد كنت أحرث في أرض بور، وعندما انضم سينمائيون آخرون في بداية السبعينيات، كان عليهم أن يعيشوا نفس الأحاسيس والتجارب... لقد بدأت في البداية، ثم مع الآخرين سينما سورية أصيلة من نقطة الصفر.

بدأت مشاكلي عندما فاز فيلم التخرج (مشكلة عائلية) بجائزة هامة في أحد المهرجانات عام ١٩٦٤، وفجأة وجدت نفسي عضوا في لجنة تحكيم في مهرجان آخر، وهكذا بدأت من نقطة يصعب التراجع عنها.

في سوريا، بدأت بفيلم (إكليل الشوك Couronne d'epine) عام ١٩٦٨ (روائي ٣٥د) عن نكبة (٦٧)... كان أول عمل عربي جاد، بتعبير سينمائي مبتكر عن فلسطين، وتساءل آنذاك الأديب المصري مجيد طوبيا: «أليس (إكليل الشوك) هو نموذج السينما العربية البديلة التي نطلبها...؟»، ومنذ ذلك الحين مضى شعار (السينما العربية البديلة) ليصبح مطلبا وشعارا للسينمائيين العرب.

كما كان (إكليل الشوك) التجربة اللغوية السينمائية الأولى من نوعها في السينما العربية، فإنه كان أيضا اللقاء الأول بحرفة (الصلب) التي يتعرض لها الفيلم والسينمائي من قبل بيروقراطية تافهة، ونقد بدائي ورقابة مذعورة، وهو الأمر الذي سيبقى قدر السينمائيين لأكثر من ربع قرن، وبقي الفيلم في العلب لأكثر من عامين، ثم وبعد سنوات بدأ بعض الزملاء بتذوق نفس التجربة، فمنع فيلم (اليازرلي) لقيس الزبيدي، و(الحياة اليومية في قرية سورية) لعمر اميرالاي دون أي سبب شرعي أو معقول.

لم نكن آنذاك نتعلم كيفية صنع سينما جديدة وخاصة، وإنما كنا نتعلم الدروس الأولى في كيفية المرور عبر حقول الألغام.

عام ١٩٦٩ كتبت سيناريو (الفهد Le Leopard) عن رواية لحيدر حيدر، وكان هذا هو مشروع الفيلم الروائي السوري الطويل الأول، إذ لم يسبقه سوى فيلم (سائق الشاحنة) لمخرج يوغوسلافي، ولا يمكن اعتبار هذا الفيلم سوريا حقا.

قبل أسبوع واحد من موعد انطلاقنا للتصوير، جاء الأمر من وزارة الداخلية، وبالتالي من وزارة الثقافة بمنع تصوير الفيلم، ولم تنفع الاحتجاجات، فالفيلم يتحدث عن ثائر فرد في مجابهة السلطة، وهذا ممنوع.

عدت مرة أخرى إلى الجرح القديم والنازف أبداً، فلسطين، واقترحت إنجاز ثلاثية (رجال تحت الشمس)، التي أخرجت أول قصة فيها. صحيح أن الفيلم وبمنظور اليوم يمكن اعتباره ساذجا، ولكنه كان حدثا هاما، إذ منح السينما السورية الوليدة شرعية وحضورا، خاصة بعد نيل الفيلم التانيت الفضي في مهرجان قرطاج.

بعد الحركة التصحيحية، توفر مناخ أكثر انفتاحا وديمقراطية من السابق، فعدت وحصلت على الموافقة لإنجاز (الفهد).

اعتقد أن (الفهد) كان الفيلم الذي حقق عددا من الأمور في آن واحد، فلقد كان بحق الفيلم الروائي الطويل الأول السوري بالكامل لمؤسسة السينما، كما أنه الفيلم الأول الذي حقق هذا الحضور والتوزيع العالمي، وإلى جانب الجوائز العديدة التي حازها من مهرجانات مختلفة، فلقد كانت جائزته الحقيقية هي أنه شكل ظاهرة ليست لها سابقة في السينما العربية، إذ بقي يعرض في الصالات منذ عام١٩٧٢ وحتى الآن، وكان على السينما السورية أن تنتظر أكثر من عشرين عاما لتصادف نجاحا جماهيريا مماثلا في فيلم (رسائل شفهية).

في (الفهد) تمكنت من وضع ملامح صياغات لغوية سينمائية ودرامية كانت مبتكرة بالنسبة للسينما العربية، وخاصة في خلق هذه العلاقة التناقضية المتكاملة بين العام والخاص، بين الـ (لا) الفردية والـ (لا) الجماعية.

في (الفهد) خسر بطلي معركته مع التخلف والغباء وفقدان الحس الجماعي والتمزق والأنانية النفعية الفردية قصيرة النظر، خسر معركته أمام كل ذلك، ولكنه كان الفائز أخلاقيا وإنسانيا، وها أنذا اكتشف أن مصير جميع أبطالي في كل أفلامي كان متماثلا، في (بقايا صور Fragements) و(السيد التقدمي Le Progressist) و(الكومبارس Les comparses) و(الصخر)... ترى هل كنت أتنبأ باحتمالات خسارتي الشخصية المماثلة أنا أيضا؟

بداية السبعينيات كانت متخمة بالوعود والأحلام، فلقد نشطنا في محاولة صنع ثقافة سينمائية، وخلقنا بعض الأسس لنقد سينمائي تحليلي مختص، وأعدنا الحياة إلى النادي السينمائي الذي غدا منبرا لأفكار جريئة وتحليل واع، كما أصدرنا نشرة (فيلم) الصغيرة المتواضعة الحافلة بالأفكار، والأهم من ذلك أننا استطعنا فرض تقاليد الإنتاج السينمائي وبناه الحرفية والإدارية على المؤسسة العامة للسينما... لم تكن السينما آنذاك إنجاز فيلم وحسب، وإنما في وضع الأسس لسينما وطنية ذات خصوصية.

وجاء تنظيم مهرجان دمشق السينمائي الأول (١٩٧٢) الذي حمل شعار (سينما عربية بديلة) كمنطلق لتحقيق حلم دفين لدى السينمائيين في حركة متكاملة من أجل سينما عربية مختلفة، فلقد تواجد عدد كبير من السينمائيين العرب الواعدين، مع أفلام ملفتة للأنظار... وبدت مؤسسة السينما السورية آنذاك بمجملها كصيغة متقدمة عن أية مؤسسة عربية مماثلة، ولكن كان لابد للوهم من نهاية، واكتشفنا أن كل الآمال كان بالإمكان خنقها من قبل إدارة عاجزة قاصرة واحدة، أما السينمائيون الواعدون في مهرجان دمشق من أقطار عربية مختلفة، فلقد اختفت أسماؤهم في الغالب، ولم يبق منهم سوى ذكريات عن أفلام يتيمة.

وفي منتصف السبعينيات اقتصر دور المؤسسة على إرسال البيروقراطيين إلى مهرجانات دولية، دون أن تكون هناك أفلام سورية مشاركة... لقد تمكن البيروقراطيون والمتسلقون المهرة من شل المؤسسة تماما.

في السبعينيات، أوقفت عن العمل لحوالي أربع سنوات، وعلى الرغم من ذلك، تمكنت من إنجاز ثلاثة أفلام روائية طويلة، هي (الفهد٧٢) و(السيد التقدمي٧٥) و(بقايا صور٨٠)، إلى جانب مجموعة من الأفلام القصيرة التي اعتبرها ويعتبرها الكثير من النقاد فريدة من نوعها في مجمل إنتاج الفيلم القصير العربي.

اعتقد أن لكل فيلم أنجزته مذاقه الخاص، فلقد كنت أبحث دائما عن وسائل جديدة للتعبير السينمائي، ولا أملك فيلمين متشابهين، على الرغم من صرامتي وإصراري على وحدة الأسلوب الفني داخل كل فيلم على حدة، وهكذا قدمت أفلاما قصيرة اعتز بها، وحاز العديد منها جوائز دولية مثل: اكليل الشوك، نابالم،

ايقاع، النافذة، لعبة الأبدية، الصخر، الدائرة، النافذة، المدرسة... ولكن عددا منها لم ينج من الصلب أيضا، فإلى جانب منع الفيلم الطويل (السيد التقدمي)، منع (المدرسة) و(الدائرة).

في منتصف السبعينيات بدأت معالم سقوط هرم الأحلام الذي بناه السينمائيون، على يد البيروقراطيين، وتبعثر المثقفون في صراعات أيديولوجية صغيرة، وبعد أن كانوا دعاة منهجية ديمقراطية، غدوا يمارسون حيال بعضهم أشرس أنواع الإرهاب الفكري، وغفلوا عن تلاحم الرجعية والسلفية التي كانت تستعد لممارسة إرهابها الحقيقي القاتل في بداية الثمانينيات... وقد استطاعت السلطة إيقاف هذا المد الرجعي في حينه، منقذة البلاد مما تعاني منه الآن أقطار عربية أخرى، ولكن المثقفين كانوا قد خسروا مصداقيتهم منذ زمن طويل لأنهم لم يستطيعوا، لسبب أو لآخر، أن يشكلوا كتلة متراصة متفقة على عدد من المبدئيات.

في بداية الثمانينيات، هاجرت من جديد، أولا كأستاذ زائر في جامعتي (أوستن - تكساس ولوس أنجلوس) إلى جانب محاضرات في جامعات أمريكية مختلفة وعرض لعدد من أفلامي، ثم عدت لأقيم في جنيف، وبعد عام هناك، وجدت نفسي مع عائلتي الصغيرة مهاجرا مع أمتعتي في سيارة كغجري أجوب أوروبا باحثا عن وطن مؤقت، حتى وصلت أثينا، والإقامة المؤقتة المقررة استمرت لأكثر من تسع سنوات.

في فترة الهجرة الجديدة هذه، أنجزت برامج تلفزيونية، وفيلما روائيا - تسجيليا طويلا باسم (تاريخ حلم) حاولت أن أقرأ فيه تطور مفهوم الحرية عبر المجتمعات الإنسانية منذ القديم وحتى عصرنا هذا.

في السنوات الثلاث الأخيرة في اليونان حاولت العمل على إنشاء محطة فضائية عربية مركزها أثينا، وكان حلمي أن تكون مركزا للطاقات الإبداعية العربية في وجه تيار التخلف والسلفية والأصولية والتمزق العربي الذي بدأ يغزو المنطقة بشكل حثيث مدروس ومبرمج، ولكن مشروعي الذي استهلك ثلاث سنوات من العمل والعمر، كان محكوما أن يكون واحدا من شهداء كثيرين في المعركة مع البترودولار، وكل مايمثله من تخلف وتمزق وانكفاء.

في مطلع ١٩٩٢، انهيت هجرتي القسرية، وعدت إلى الوطن، لأخرج فيلم (الكومبارس) الطويل الذي كتبته، وصادفه النجاح (خمس جوائز دولية) إضافة إلى النجاح الجماهيري.

في الثمانينيات تم ظهور عدد قليل من الأفلام السورية الهامة، ولكن عددها يبدو مضحكا، أربعة أو خمسة أفلام في عشر سنوات، ولكن ذلك لم يمنع أصحابها من جعل السينما السورية بتاريخها كله لصالحهم، على الرغم من قناعتي بأنه لم تكن هنالك إضافة بارزة إلى ما تم تأسيسه في السبعينيات، بل إن البحث في السبعينيات كان أكثر جرأة وشجاعة. ولكن ذلك متروك حتما لناقد أو مؤرخ محايد يستطيع أن يرى الأمور بموضوعية تتجاوز التزييف المبرمج.

نظرة سريعة إلى هذا الطريق الذي امتد لحوالي ثلاثين عاما... أتذكر عندما كنت في براغ وصفا للفنان كتبه أديب تشيكي (لا أتذكر اسمه حاليا) يشبه فيه الفنان بالطائر الذي يحمله عمال المناجم إلى أعماق المنجم... وهذا الطائر هو جهاز الإنذار الحي، فهو إذ يختنق أولا، فإنه ينبه العمال إلى وجود غاز سام.

لقد آمنت دائما بأن السينمائي هو نبي مجتمعه وعصره، وفي بلاد مثل بلادنا، عليه أن ينصب نفسه مسئولا في وطنه مهما كانت الظروف، ولكنني نسيت حقيقة أساسية، وهي أن التبرع بمهمة طائر المنجم يجب أن يحمل معه واقع أنه سيكون أول من يدفع آخر أنفاسه.

وأتساءل اليوم... ماذا كان مشروعي السينمائي؟ وأين أصبح؟

إن أي مراقب لأي عمل أنجزته يعلم أنني كنت أبحث دون توقف في هذه اللغة السينمائية التي مازلنا، في أي مكان من العالم، في أبجدياتها الأولى، فأنا لا أملك فيلمين متشابهين كلغة سينمائية وكتعبير عام، وعلى الرغم من ذلك فإن لدي القناعة بأنني لم أبدأ الحديث بعد، فهنالك الكثير الذي لم نكتشفه بعد... وهنالك الرغبة الحقيقية في البحث عن هوية سينمائية عربية ذات خصوصية.

ثلاثون عاما من تجربة السينما في سورية، ومازال السينمائي يقاتل من أجل أن يعيش بكرامته (إذا لم يكن موظفا)... ثلاثون عاما، ولا يدري الإنسان فيها إذا كانت ستتاح له فرصة عمل تالية... ولكنه وللحق، يمكنني القول إن نفسا جديدا قد عاد إلى المؤسسة العامة للسينما في السنوات الخمس الأخيرة... فبدت كواحة ضمن بادية الثقافة العربية الجرداء العاجزة، وعادت السينما السورية لتصبح كعادتها المنتج الثقافي الوحيد الذي اكتسب شرعيته وحضوره العالميين.

إنني أبحث الآن من جديد، وكأنني أبدأ اليوم، ولكنني أعلم أن المحيط قد غدا أصغر وأضيق بكثير، وبعد أن كنا نبحث عن صنع قارة نضع فيها أحلام منطقتنا، غدونا كسينمائيين جزرا مبعثرة من دون تاريخ، أو هم جماعي... لقد نجح العفن الخارجي الذي يهيمن على المنطقة العربية في الدخول إلى مابيننا.

إنني أشك في أن أي سينمائي قد اقترب ولو قليلا من من تحقيق معالم مشروعه السينمائي، فلقد تداخل الآن البحث عن هوية أو شخصية أو لغة أو حلم مع البحث باستجداء عن تمويل من الخارج، أو اقتناص فرصة من الداخل.

تاريخي يحمل تسعة أفلام طويلة، عشرات الأفلام القصيرة، برامج تلفزيونية، كتابات، على الرفوف عشرات الجوائز، وأكداس من المقالات النقدية، والمرآة تقول إنني قادر على الإبداع لأربعين سنة أخرى، ولكن كل ذلك يبدو وكأنه ورد على نعش حلم، فلقد فاز الآخرون... فاز التخلف الذي يستشري عبر عالمنا العربي... سقطت أفكار العدالة والمساواة، وأصبح قانون الغاب أكثر شرعية من أي وقت مضى، سقط الجمال الذي كنا نحاول تكريسه، وظهر إلى السطح جمال السلع... سقط عمودنا الفقري فغدونا كالحيوانات الهلامية التي تتقولب حول أي شيء.. سقطت عظمة البحث والجدل والاكتشاف، وسادت ثقافة التبعية، فازت النصب المحنطة والأفكار السلفية وخسرت الأرواح.

صحيح أنني واحد من كثيرين سيتابعون، وأنا متفائل، ولكنه تفاؤل من أجل إنقاذ روحي وليس من أجل تغيير العالم... لقد عملت في السابق مقاتلا من أجل وهم... أما الآن، فأنا أعلم أنه وهم، ولكنني لن أتراجع... ويحضرني هنا بابلو نيرودا:

مثل كل حياة عابرة

لعل حياتي قد اختلطت بوهم

سفاكو الدماء قتلوا حلمي

وبمثابة ميراث أخلف جراحي.

من الواضح أنه ليس هنالك مايسمى بمشهد ولا مايسمى بثقافة... فالوضع الثقافي مثل الوضع السياسي، افتقد الهدفية والمنهج، وجلس على حافة رصيف العالم، بصفة متفرج، يشارك فقط بالتصفيق أو البكاء والعويل، أو الاحتجاج... وليست لديه أية بادرة حقيقية.

الثقافة في عالمنا العربي - وفيما عدا استثناءات نادرة - قابعة في منطقة رد الفعل، مثل السياسة تماما... وتفتقد البادرة.. إننا جهاز استقبال متخلف، سلبي القدرة والفاعلية، وليس فيه أي من مقومات الإرسال.. بل يبدو أن ليس لديه مايقوله لعالم نسي هذه المنطقة وأقلع نحو القرن المقبل صانعا خرائط ثقافية واقتصادية وسياسية جديدة... ولنعترف بأننا نحن الذين همشنا أنفسنا سياسيا وثقافيا وليس الغرب. يحضرني هنا، أنه وعندما يلقى القبض على إنسان ما في أوروبا أو أمريكا، فالنعت المباشر المستخدم هو أنه (عربي).. واتخذت هذه الصفة دلالة وشمولية سواء في المعنى أو في الإشارة الجغرافية إلى منطقة تمتد من المحيط إلى الخليج... لقد وحدنا الإعلام الغربي، وثقافة التلفزيون، والتعامل السياسي والاقتصادي مع المنطقة... ولكننا نعلم أيضا أننا مجموعة من الدول المتشرذمة التي لا تملك أية قيمة حقيقية في تحريك وضع أو صنع بادرة، ونحن أيضا شراذم وجزر ثقافية معاقة... ويعود ذلك كله لأنظمة احتقرت الثقافة وفصلتها عن السياسة، ونحن نعلم مدى التردي الذي غرق فيه المشروعان الثقافي والسياسي بسبب هذا الطلاق الإرغامي.

اعتقد أن الوظيفة الأساسية للثقافة اليوم، هي أن تكون حاملة لمشروع مستقبلي، ونحن نعلم أن الجزر الثقافية الفردية اليوم تعيش عزلة قسرية فرضتها البنى السياسية الجديدة التي تفتقر هي أصلا إلى أي مشروع مستقبلي خارج عن دائرة المصالح المباشرة والشخصية لهذه الدوائر المغلقة التي صنعتها الطبقة المسيطرة، الأمر الذي قاد إلى سياسة مرجعيتها هي الحفاظ على القيم القائمة بأي شكل من الأشكال، لأن أي تغيير في أي من مفرداتها سيقود إلى المطالبة بتغيير كل أشكال الأنظمة، وهذا ما لن يسمح به أحد، وبذلك تصبح الثقافة الرؤيوية عنصرا تخريبيا وخطرا في مفهوم هذه الأنظمة.. وهذا ماقاد إلى تقزيم دور المثقف من صيغته الشمولية إلى مجرد ناقد صغير - وضمن هوامش ضيقة - للواقع الراهن وكأنه ليس هنالك من غد ما.

اعتقد أننا وقبل أن نتحدث وننظر ونقترح ونلوم، علينا أن نفهم بعض الأمور الأساسية المستجدة على ساحة مايسمى بالمشهد الثقافي.. إن المحور الأساسي لأي عملية إيصال وتواصل بين المثقف والمبدع والمفكر من ناحية، وبين المتلقي هو (الوسيط).

ويبدو لي حاليا أن هنالك قصورا بل جهدا، أو عدم فهم في تحديد المستجدات التي طرأت خلال السنوات الثلاثين الماضية عامة، والخمس الأخيرة خاصة في بنى أدوات الاتصال والتواصل.

منذ ثلاثين عاما، كانت هنالك الندوة والمحاضرة وأشرطة (الشيخ إمام) وأفلام قصيرة، وقصيدة شعر،

وكتاب، وبحث... صحيح أنها كانت أدوات نخبوية، ولكنها لم تكن خاضعة لقوانين السوق بقدر ماكانت تستجيب لقوانين حركة التاريخ، ومتطلبات الشارع والأحلام بعالم عادل مختلف، وذلك ضمن صياغات سياسية متنوعة.

ولكن الأمور قد اختلفت، وصنعت أدوات الإعلام الحديث طقوسا جديدة للاستقبال، وكسلا أكبر لدى أفراد الشعب - أصحاب العلاقة الأساسيين - وألغيت من قاموس المشاهدة جميع القضايا الأساسية المتعلقة بالرغبة في التغيير، وتكونت علاقة (إملائية) بين السلطة والشعب.

لقد صنعت وسائل الإعلام - والتي تمثل حصرا مفاهيم السلطة - عالما مرئيا موازيا، وحقيقة تلفزيونية ليس لها علاقة بالواقع المعيش للبشر. صنعت أنماطا تبدأ بالأشكال الفنية والمواضيع والمعالجات وعادات المشاهدة، لا ترمي إلا إلى تثبيت عناصر الوعي القائم، ومع إلغاء لأية فاعلية أو مشاركة شعبية.

وفق معادلة سهلة تقول (اجلس واسترخ.. وسنقوم نحن بتسليتك والتفكير بالنيابة عنك..).

إن سوق الفضائيات وصحون الاستقبال قد صنع نوعاً من التوافق بين هدفيات السلطات العربية ومفاهيم التسطيح الفكري لدى هذه المراكز الإعلامية، وبذلك غدا المثقفون معزولين حقاً عن أي تواصل مع البشر، وانعزلت أدواتهم ووسائطهم، أما منطقة أصحاب القرار العرب فهم يعيشون على حالة مستمرة من رد الفعل... دولة ما تفعل شيئاً ما... فيأتي رد الفعل العربي وأنا لم أسمع عن فعل عربي أثار ردود فعل من جهات أخرى إلا حرب تشرين عام ١٩٧٣. فهل من الممكن أن تعيش القارة العربية بكاملها في انتظار فعل خارجي ما لكي تفكر وتتأمل في رد فعلها!!.

إنني أشك في أن المثقف العربي قادر الآن على إنتاج خطاب ثقافي مستقل ومتحرر لأسباب عديدة أهمها أنه ليس هنالك من مشروع عربي موحد لخطاب ثقافي، وليس هنالك من منهج لتحقيق مثل هذا المشروع، بل إن الهدفية قد ضاعت، وليست هنالك من قوى سياسية فاعلة يستند المثقف إلى مشروعها النهضوي، خاصة وأن المطالب الرئيسية المستقبلية قد تراجعت إلى مطالب آنية صغيرة، كأن يكون هنالك هامش ديمقراطي صغير، أو المطالبة بأبسط مقومات المجتمع المدني، كل ذلك، إضافة إلى العامل الرئيسي، والذي يتمثل في امتلاك السلطات لكل مفاصل (الوسيط) الذي يسمح بأي حوار.

وأتذكر في هذا المجال، أنني وأثناء إقامتي في اليونان حاولت عام ١٩٨٩ البدء بإنشاء محطة فضائية عربية، تكون بمثابة واحة للديمقراطية، وملجأ ومعبراً للمثقفين والمبدعين والمفكرين العرب، وذلك قبل أن تكون هنالك أي من الفضائيات العربية التي نراها الآن، وبعد عمل دام لأكثر من سنتين اكتشفت سذاجتي الشخصية وقصر نظري... فمثل هذا المشروع هو ضد كل ماصار إليه العالم العربي اليوم، ولم يكن ولن يكون مسموحاً أبداً بوجود مثل هذا المنبر، ولكن ذلك لا يمنع من متابعتي البحث عن تحقيقه.

وكثيراً ما سألني الصحفيون والزملاء عن العلاقة بين الثقافة والسياسة، وماهو الموقف الذي يجب أن يتخذه المثقفون حيال عملية السلام مع إسرائيل، فإنني أتذكر أيام سحر الخمسينيات والستينيات، حينما ارتبط المشروع الوطني بحلم المثقف، فوجد نفسه مدافعاً وداعياً لأشكال مختلفة ومتنوعة من الرؤى، ولكنها تصب في النهاية في حلم مستقبلي وطني، ذلك السحر اختفى... وفاجعة المثقف اليوم أنه معلق في فراغ انتفاء المشروع الوطني القومي، ويبدو لي أن على المثقفين أن يكتشفوا لأنفسهم مشروعهم المشترك المنفصل عن التركيبة

السياسية العربية القائمة... وهذا لا يعني تجاهلها، وإنما فهم آلياتها، والتعامل من منظورات جديدة ومبتكرة تفهم الزمان والمكان وخارطة العالم الجديد، واحتمالات تفجرات إقليمية وقوانين التواصل الحديثة.

أما فيما يتعلق بالسلام مع إسرائيل... هذا الموضوع الذي تمّ إغفال دور المثقفين في دراسته والمساهمة في تشكيل تصوّر عن مستقبلياته.. فإنني، وعلى مستوى شخصي فقط، اعتقد أن السلام ضروري، ولكن ذلك قد لا يعنيني مباشرة لأنني مؤمن بأن الحرب مستمرة، فهنالك مشروع صهيوني واضح المعالم، فإذا ما كان قتالي على المستوى الوطني على مدى ثلاثين عاماً من أجل مجابهة المشروع الصهيوني، فإن السلام هو حالة متجددة من الصراع، وما يؤلمني هو غياب المشروع النهضوي في مجابهة مشاريع تفريغ المنطقة العربية من مفرداتها الحداثية، والمحزن في كل الأمر هو أننا لا نستطيع لوم إسرائيل على مشاريعها الواضحة المعالم، ولكن اللوم والإدانة يجب أن يوجه إلى الأنظمة العربية العربية التي سحبت من مواطنيها حق المواطنية، وحوّلتهم إلى رعايا مسلوبي الإرادة والقرار، وبذلك حققت هذه الأنظمة، وعن غير وعي هدفاً رئيسياً من أهداف المشروع الصهيوني.

أما في مجال عملنا وأدواتنا فالملاحظ أن جهات معينة قد امتلكت (الوسيط) بأوسع أشكال انتشاره... وتم تحييد المثقفين الحقيقيين بإبعادهم عن وسائل الاتصال الجماهيرية... أما الغالبية فقد تم ارتهانها لصالح السوق الثقافية المتمثلة في صحافة وتلفزيون واضحة المقاييس والأهداف والطموحات، وهذا ما نجده اليوم من أن معظم المبدعين قد غدوا موظفين ومقاولين في هذه السوق التي لا يوجد لها بديل، ولن يسمح بوجود بديل لها.

إننا محاطون بتلوث من نوع عجائبي... لا يتمثل في الدخان والمخلفات الكيماوية، وإنما في مكونات البيئة التي تحيط بنا، وتؤثر في أنماط تفكيرنا... وأهمها التلفزيون والعالم البصري الذي يلفنا.

لقد صنعت الأنظمة وأقنية التلفزيون كميات هائلة من القبح تحت لافتات تدعي الجمال، ولكنها جماليات بالغة البشاعة بدءاً من الخطاب السياسي إلى الشعارات، إلى تخطيط المدن، إلى الفيديو كليب، إلى نص الأغنية، إلى المقالة... إلى الريف.

إننا محاطون بقبح وبشاعة لا نهائية، ويتم تدمير أية صورة معاصرة لعالم يتحرك بسرعات ضوئية.

قد يبدو للبعض أنني أترنم بمرثية عن هذا العالم الجميل الممكن لبشرنا والذي يتحول يوماً بعد يوم إلى سراب، وقد يبدو من الواضح أيضاً أنني أقاتل أعزل من أي سلاح سوى هذا الذي في رأسي... ولكن الأمر في الحقيقة ليس بهذا الحجم من التشاؤم..

إنني مؤمن بأن انفجاراً سيحصل، ولا يمكن لهذه الرعايا التي تم استلابها على مختلف الصعد أن تستمر على هذا الشكل.

فالتاريخ قد علمنا الكثير، وحركة العالم الضاغطة بشكل جنوني ستعلمنا أكثر، وسيخرج ضوء ما من تحت هذا الركام.

أما أنا شخصياً، فلم تتغير أحلامي، على الرغم من اكتشافي أن معظمها كانت أوهاماً.. إنه وطن لا أملك سواه، ويبدو أنني عنيد إلى أبعد الحدود، ومازال أمامي الكثير في مشروعي لأحققه... ومازال هنالك الكثيرون في هذا الوطن العربي ممن أنا قوي بمجرد وجودهم.

أسامة محمد*

السينما المؤجلة حياة مؤجلة!

ثمة إشكالية كبيرة في العلاقة مع السينما، وإذا كانت السينما هي الأساس في الحياة، فإن الحياة بدأت تنقش على الحجر الأساسي لغة غامضة، تجعل الأساسي مؤجلاً، فتنفي عن العلاقة به سمة الحك واللمس والصراع والانعتاق، لتحوّل مجرى كل هذا إلى المخيلة والهلوسة والتأليف البصري المستمر، ربما بسبب أنها تفتقر إلى الروزنامة.

في داخلي دائماً، أو غالباً، أو في أسوأ الأحوال، سينمائي، أحوّر ما أرى وأسمع، أضخمة، أجمله، أحب حتى الهلاك، وامتلك الطاقة للعيش مع الهلاك.

إذا كانت السينما مؤجلة، فهل الحياة مؤجلة أيضاً؟!

المؤجل جزء من كياني، فأنا أمر على الحياة بشعور عميق بأن كل ما أواجه هو عابر، وأنا انتظر الأساسي الذي هو السينما، وتكمن الإشكالية في أن الوهم الأساسي المؤجل جعل من الحياة اليومية نسقاً من المؤجلات، وجعلني زاهداً قليل التطلب، ربما - إنما لم أشعر، ولن أشعر - أن في هذا تراجيديا، ربما أعيشها ويطالها المؤجل، فتبدو حياتي صاخبة، وأبدو حيوياً، شديد الولع بنبش الأبيض من الأسود، والضحك من صمت الحائط.

ليس مهمة الفن التنبؤ بالتغيير الوزاري، أو بالحروب بين الأعداء.

ولا باتساع الهوة بين اللصوص الشرفاء،

وانخفاض سعر الين مقابل المارك.

الفن موجود في منطقة أخرى من التنبؤ،

يستطيع أن يقرأ المجزرة التي ستهبّ بينك

وبين نفسك ما أن يهطل المطر.

يستطيع الفن أن يشعل عالماً من الحواس،

يصبح التنبؤ فيها أكثر احتمالاً،

تصبح حالة التنبؤ ملكاً للجميع.

ليس الجميع تماماً، ولكن هؤلاء الذين يهتزون طرباً للتاريخ والعدالة داخل المعزوفة.

---

* ولد في اللاذقية عام ١٩٥٤. تخرج من معهد السينما بموسكو عام ١٩٧٩. أنجز فيلماً قصيراً بعنوان «اليوم وكل يوم» اشتغل مخرجاً مساعداً مع محمد ملص في فيلم «أحلام المدينة» قبل أن يحقق فيلمه الروائي «نجوم النهار» الذي حصد جوائز أولى من مهرجانات عربية وعالمية مثل فالنسيا والرباط، وهو ينتظر تصوير فيلمه الجديد «صندوق الدنيا».
ساهم في كتابة سيناريو فيلم «الليل» مع المخرج محمد ملص. يفهم الفن بأنه ليس وصفاً للواقع، إنه محاولة لاستكشافه، لرصد قوانينه، وفي هذا مساهمة في دفع الفن إلى الأجمل والأفضل.

إن فرص الإرسال ضئيلة لدينا، لأننا لا نؤمن بشكل عميق بهذا الصراع، وليس هناك فهم عميق لدور الثقافي وأهميته في التواصل مع العالم، بشكل أو بآخر، و«التواصل» يأخذ شكل الصراع أحياناً.

لا أريد أن اقترح طرقاً معروفة لإتاحة المزيد من الفرص أمام المبدعين في السينما وغيرها، ولا اقترح أساليب معروفة لإيصال هذه الأعمال الإبداعية السينمائية أو غيرها إلى مكان أكثر عمقاً في هذا المجتمع، وأبعد في هذا العالم.

لا أريد أن اقترح عشرات الساعات من البرامج التلفزيونية التي تستطيع ملامسة الروح المبدعة الحقيقية في السينما والمسرح والشعر والفن التشكيلي، وبطرق أكثر متعة وصدقاً وحواراً، وتطلقها في فضاء هذا الصراع.

أنا لا أنفي الشعور بالتقصير، ولكنني لم أكن مقصراً مع فلسفتي الشخصية، في العلاقة مع الحياة والسينما، بل ربما كنت صريحاً إلى الحد الأقصى، والتقصير قد يطال مدى حيوية كل فلسفتي وفهمي الشخصي للحياة، والعلاقات التي تجعل الأساسي أقلّ أو أكثر تأجيلاً، وتجعل من نوافذ الحرية المغلقة أقل عدداً، وتعطي لفرصة الحياة، وفرصة العطاء والتعبير مجالاً أكثر اتساعاً.

اليوم، لا مال ولا جاه يغريانني، بغير الفيلم الذي يسكنني «صندوق الدنيا»، أحاول البحث عن اللحظة التي لا تجعل التخلف يلد تخلفاً دائماً، وأبحث عن نقطة الضوء مع إنسانية تصل بنا إلى فضاء العدالة.

عندما نستطيع النفاذ إلى عمق الظواهر، واللحظات الأولى، نكون أكثر مستقبلية، سواء تحدثنا عن التخلف المبتدىء أو الكبير.

ولكن ماذا ننتظر من الفرص المؤجلة؟

حسب طبيعتي، لم يسبق لي أن فكرت باقتناص فرصة أو ضياعها، فأنا أفكر بالطريقة التالية:

ثمة شيء عميق، وربما جديد، سأستطيع أن أعلنه إذا ما جاهدت معه بقدر ما يتطلب، وهذا هو المعيار الذي جعلني أكتب سيناريو فيلمي المرتجى لمدة ثلاث سنوات، دون أي تفكير بقيمة هذه السنوات، أو بالفرص التي كان من الممكن أن تحملها.

أليست الفرصة الوحيدة هي التي تكمن في مكان مجهول، لن يعرفه أحد سواي؟

من هنا أشعر أنني استحق الحياة وأنني وفيٌّ للفرصة الحقيقية، وهي فرصة هذا الوجود، فرصة العيش إنساناً.

إنني انتظر دائماً المزيد من الحرية، وأشعر أنني بعد قليل سأغدو أكثر حرية، لأن نوافذ مغلقة، منسية، داخلي وخارجي، سوف تفتح بعد قليل، على عالم أكثر حرية وغنى ودهشة.

أشعر أن ريحاً ما ستهبّ، تقتلع الانتظار نحو انتظار جديد، وفي رأسي الكثير من العناوين والنوايا التي تستحق البحث والغوص والحياة وفرصة السينما.

إن الفن ليس وصفاً للواقع، إنه محاولة لاستكشافه، لرصد قوانينه، وفي هذا مساهمة في دفع هذا الواقع نحو الأجمل والأفضل، وأية قراءة للواقع على طريقة ميزان بائع الخضار، أو عدّاد السيارة، فيها إلغاء وتكسير لما استطاعت البشرية عبر كل تاريخها من إنجازه في مجال الإبداع.

هناك لغة يلتقي فيها المشاهد العادي، والمثقف المتوسط، والمهني، هي لغة المشاعر والأحاسيس، وأنا أثق بهذه اللغة وأثق بالمشاهدين، وهذه مسألة مطروحة تاريخياً، ولم يرضَ يوماً ما امرؤ القيس ولا المتنبي باستبدال مفرداتها الخاصة بمفردات يفهمها كل الناس، وأنا أتحدث عنهما كمعلمين، وهناك شيء اسمه السهل الممتنع، الذي أسعى إليه في أعمالي.

يقال إنني ساخر، حسناً، في السخرية رؤية، وفيها خيال وتأمل، فيها رسم خاص لعلاقة الشكل بالضمون، وفيها نظرة متقدمة إلى الواقع، ورؤية احتمالاته، وكشف للرغائب المستترة، وتحرير من الأقنعة والحجب، وفيها تقديم للحقيقي على الزائف، والقوي المتزن على الهشّ، وفي السخرية يوضع التبجح في ركنه الحقيقي، و«كالطير يرقص مذبوحاً من الألم..» في السخرية ألم عميق، واحتجاج عميق، ورفض ودعوة للتغيير، وفيها بعض الرثاء الإنساني للإنسان حين يخون نفسه وصورته وحقيقته، فيرتدي أثواب الادعاء والتسلط الوهمي.

إن الألم والرثاء يولدان من الطيبة والحب، والذي لا يحب لا يستطيع أن يتعامل مع السخرية، أو مع الحياة نفسها.

آفاق نقدية

- تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي.
- أوراق التعبير الإبداعي عن انشغالات العروي الفكرية.
- مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية في القدس.
- المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة.
- المسكوت عنه في خطاب شهرزاد.

تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي

دراسة في المصطلح النقدي

د. عطية العقاد*

أولا: إشكالية البداية

إن هذه الدراسة تطمح - ضمن ما تطمح إليه - إلى تحديد بداية تقريبية للمسرح العربي، ولكنها لا تتوقف وهي في طريقها إلى هذا التحديد عن تجديد أو إعادة النظر في بعض المصطلحات التي طالما أخطأ بعضنا في تفسيرها سواء من جانب تلك المنتمية إلى النقد الغربي، أو التي تنتمي إلى لغتنا العربية.

ولهذا تصطحب هذه الدراسة القارئ معها في جولة سريعة حول المصطلح النقدي واستخداماته القديمة والحديثة في مصر والوطن العربي، ولا سيما المصطلحات الفنية الأساسية، أملا في الوصول إلى نتائج جديدة مرضية تكشف لنا عن الحلقة المفقودة في تاريخ مسرحنا العربي بين أجيالنا الحاضرة والأقدمين، الذين عبروا بلغاتهم الاصطلاحية عن فنون المسرح المختلفة، والتي كانت تتبدل مسمياتها الاصطلاحية عبر الأحقاب، فقد كان لكل حقبة تاريخية مسمياتها الخاصة، وكانت تتوارثها الأجيال ثم تغيرها بدورها، إلى أن حدثت قطيعة لغوية بين الأجيال تسببت في غموض كثير من المصطلحات، فأصبحت نهبا للظنون والترجيحات في تفسيراتها، ولكن الباحث النابه «شموئيل موريه» استطاع من خلال الأخبار والنوادر التاريخية أن يلتقط خيطا ذهبيا وضع به أيدينا على اللغة الاصطلاحية التي استخدمها النقاد القدامى في أحقاب تاريخية مختلفة، والتي غمض بعضها

* أستاذ في المعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت.

على النقاد المعاصرين فأعجزنا ذلك عن إدراك أشكالنا المسرحية المختلفة[1] . ولهذا يدين له هذا البحث بالفضل، حيث إنه قد نبهنا إلى إعادة النظر مرة أخرى في تلك المصطلحات، فاضطررت أن أبحثها مرة أخرى في أصولها العربية، وقد تحققت من مصداقية مصادرها، ورأيت أننا أولى منه بهذا الاهتمام، فدفعني ذلك إلى أن أقلب الأمر بصورة أشمل، حيث اكتشفت أننا لم نسىء فهم بعض المصطلحات العربية القديمة فحسب، وإنما ما زال هناك الكثيرون الذين يخلطون بين المصطلحات الغربية الهامة، ولا سيما الأساسية منها مثل مصطلحي، المسرح والدراما. وكان لسوء الفهم هذا آثار سلبية على فهمنا لظاهرة المسرح بوجه عام.

والحقيقة أن موريه ببحثه هذا قد عرى عورتنا النقدية، وأظهر قصورنا واستسهالنا التعامل مع مصطلحاتنا النقدية القديمة. فمحدثونا الذين تعرضوا لهذه المصطلحات لم يحاولوا إدراك غير المعنى العام الذي توحي به، ولذلك ذهبت معظم تلك المجهودات أدراج الرياح لأنها أوقفت نشاطها على المعاجم اللغوية التقليدية فقط، وخصوصا مع المصطلحات التي جاء اشتقاقها من ألفاظ عامية مثل: مصطلح «المحبظين» الذي حاول البعض نسبته إلى أحد أساليب المديح «حبذ»، وظنوا أنه تحريف لها، وظن البعض الآخر على سبيل المثال أن فن المحبظين في مصر وليد القرن التاسع عشر، استنادا على رصد أحد المستشرقين لبعض أعمال هذه الفرق[2] ، بينما هو فن إن لم يكن سابقا على فن خيال الظل في القدم، فهو على الأقل مواز له زمنيا. وقد كتب ابن دانيال (١٢٣٨ - ١٣١١) نفسه على لسان الأمير وصال - إحدى شخصياته في «بابة طيف الخيال»- ما يدلنا على هذا البعد التاريخي.

«أنا محبظ الشيطان، أنا أنهش من ثعبان»[3]

سوف نتعرض لمثل هذه المصطلحات الهامة بشيء من التفصيل في متن هذا البحث، وقد فرضت طبيعة البحث اتباع المنهج التاريخي لاقتفاء أثر المصطلح النقدي والفني في مهده ومتابعة ظلاله التي اكتسبها عبر رحلته التاريخية والمتغيرات التي طرأت عليه لتعيننا في النهاية على تحديد بداية استنتاجية مقبولة للمسرح العربي، خصوصا وأنه قد خرج علينا البعض في هذه القضية بأحكام غير دقيقة وغير موثقة، سواء من أرادوا أن يجافوا الحقيقة، وينكروا على العرب معرفتهم بالمسرح، أو من يؤيدون ذلك. كما تطمح هذه الدراسة أيضا إلى أن تكون مقدمة للعديد من الدراسات التي تعمل على تنقية أجوائنا النقدية من هذه المغالطات. وقبل أن نخوض تجربتنا مع المصطلح الغربي والعربي - الذي نعده المفتاح الحقيقي للكشف عن أنماطنا المسرحية المجهولة - علينا أن نتوقف هنا أولا أمام القضية الهامة الخاصة ببداية المسرح العربي الحديث. أما جذور المسرح العربي فقد خصصنا لها المبحث الثاني.

بداية المسرح العربي الحديث

لا تخلو هذه البداية الحديثة أيضا من الخلاف حولها، فقد تعددت فيها الآراء وانقسمت، ولا نجد مشقة في تفنيد هذه الآراء، فهناك من يعتقد أن البداية قد جاءت مع الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨م، والرأي الآخر ينكر هذه البداية، وظنها جاءت على يد التاجر اللبناني «مارون النقاش» سنة ١٨٤٧، عندما عرض مسرحيته الأولى. وقد اطمأن هذان الفريقان إلى أن العرب لم يعرفوا المسرح قبل هذين التاريخين. وهناك فريق ثالث مشحون بالعاطفة، وقد جرته هذه العاطفة إلى تلفيق الأمور والتحايل عليها، ولي عنق الحقيقة أحيانا أخرى ليثبت في النهاية معرفة العرب بفن المسرح، ودون أن يمدنا بالفعل بأسانيد مقنعة.

وهناك كذلك من أخذ يتساءل ويخلص في البحث عن مبنى يجد فيه شكل المدرج الإغريقي أو العلبة الإيطالية كدليل مادي على وجود فكرة المسرح لدى العرب، لأن فكرة المسرح عند هؤلاء ارتبطت في أذهانهم بالتجربة الغربية، ولم يتخيلوا صورة أخرى للمسرح قد تكون المسرح المتنقل الذي يتشكل في الشوارع والميادين والأسواق مع ترتيبات بسيطة فيأخذ طابعه الشرقي البعيد كل البعد في شكله ومضمونه عن التجربة الغربية. وقد تكون أشكالا أخرى لم يدركها من درس المسرح الغربي فحسب. ويعود السبب في هذا الخلط وتنوع الآراء وتناقضها إلى عدم وضوح مفهوم حقيقة «فكرة المسرح» في أذهان الكثيرين[٤].

علينا الآن أن نناقش هذه الآراء، ولنبدأ بالرأي الذي يتشيع للحملة الفرنسية، ويتصور أنها هي التي جلبت المسرح إلى مصر[٥]. إننا في حقيقة الأمر نلتمس بعض العذر لأصحاب هذا الرأي، خاصة وأن هذه الفترة قد توفرت عنها معلومات دقيقة، شملت معظم أنشطة الحياة، وهي المرة الأولى أيضا التي نعلم فيها أنه شيد مسرح ذو طراز غربي على أرض مصر. حيث إن بعضا من رجالات نابليون من محبي وممارسي الفنون قد مثلوا بعض المسرحيات الفرنسية لتسلية الضباط، حتى إن الجنرال مينو نفسه قد اهتم بتشييد مسرح للتمثيل أطلق عليه اسم «مسرح الجمهورية».

وقد استعرض الدكتور / محمد يوسف نجم تلك الحقبة بالتفصيل في كتابه المعروف باسم «المسرحية في الأدب العربي الحديث»[٦]. ودعونا نفحص تلك الفترة بهدوء وروية، ونتأمل وصف عبدالرحمن الجبرتي لافتتاح الكوميدي فرانسيز بالقاهرة في ٢٩ ديسمبر١٨٠٠[٧]، وسوف نلاحظ أولا: أن هذه الحفلات المسرحية التي كانت تقام في هذا المسرح، تكاد تكون مقصورة ومغلقة على الجنود الفرنسيين ومع أفضل فروض الظن على من يكون محل ثقة الفرنسيين، خاصة وأن الحملة الفرنسية لم تكن نزهة أو مجرد زيارة ودية لمصر، ولكنها كانت عدوانا دمويا، انتهك فيه الفرنسيون كل ما كان المصريون يقدسونه، ولم يكتفوا بجرح مشاعرهم الدينية وكرامتهم فقط، وإنما استولوا على أرزاقهم، واستباحوا لنفسهم أعراضهم ومعظم ما يملكونه. ووصف الجبرتي يدل على تلك العزلة التي فرضتها دواعي الأمن بالنسبة للفرنسيين. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فلا المكان ولا الزمان كان يتسع ويسمح لعامة المصريين بارتياد هذه الحفلات، وفي الأغلب الأعم فإن الجبرتي نفسه كان يراقب ما يدور من بعيد، ولم يذكر أبدا أن المصريين أو بعضهم كانوا يترددون على هذا المكان. إذن يستبعد أن تكون معرفتنا للمسرح قد جاءت على يد ذلك الغازي الشرس، خاصة وأننا قد عثرنا على إشارة تاريخية يمكن أن يستنبط منها أن مصر قد عرفت المسرح قبل الحملة الفرنسية بزمن طويل بالمعنى الذي يطمئن إليه أصحاب الثقة في المعيار الأوروبي. وهذه الإشارة في رأينا على جانب كبير من الأهمية. فقد جاءت في سياق خبر سياسي عن أحد العملاء المصريين الذين تعاونوا مع قادة الحملة. وهذه الإشارة وردت في صحيفة الكوريه دليجبت في عام ١٧٩٨، حيث ذكر الخبر بأن المعلم يعقوب[٨]، القائد العام لقوات القبط قد أقام مأدبة عشاء في التاسع من هذا الشهر لساري عسكر الفرنسيين والقادة في الجيش وتبع المأدبة تقديم كوميديا عربية[٩].

Mu Callem Yacoub, Commandant général des Legions qobts a donné le 19 de ce mois au Général en Chef, aux généraux et principaux officiers de l' armée, un magnifique diner qui a été Suivi de 1a représentation d'une comedie arabe.

وما يهمنا في هذا الخبر أنه قد ورد في جريدة سياسية هامة[١٠]، حررت بأقلام أعلام فرنسيين متخصصين، أصحاب باع طويل في علوم المسرح والدراما، بمعنى أن لهم الكفاية في الحكم الدقيق على ما يشاهدونه، فهو إذن حكم ليس نابعا من الذوق الشخصي فحسب. ويكفي أن نعرف أنه كان من بين الذين رافقوا نابليون: الكاتب الفنان فيفان دينون Vivant Denon (١٧٤٧ - ١٨٢٧)، والأديب برسفال دجر ميزون Peseval De Grand Maison (١٧٥٩ - ١٨٣٢) والموسيقي فيلوتو Vil-lotean (١٧٥٩ - ١٨٣٩)، والرسام ريجو Rigo ، وغيرهم من الفنانين والمترجمين أمثال: فانتور مارسل، جوبير، رفائيل، ردوتيه ودترتر.[١١] وهذا الخبر - وإن بدا للبعض بسيطا - يعتبر في غاية الأهمية، لأنه يحتوي على دلالات كثيرة: منها أن مصر قد عرفت المسرح معرفة جيدة قبل هذا التاريخ، أي قبل الحملة الفرنسية، كما أن المسرحية التي قدمت كانت ولا بد تتمتع بمستوى طيب، حتى ان المعلم يعقوب استخدمها وسيلة ترحيب بأولياء نعمته، وعلى رأسهم ساري عسكر الفرنسيين، أي أنها كانت جديرة بأن تقدم أمام كبار رجال الدولة.

وصياغة هذا الخبر قد جاءت بالضرورة من واحد منهم، ولأن هذه الجريدة إنما كانت تستهدف قارئها الفرنسي، لذلك فإن شبهة المجاملة تكاد تكون معدومة.

كما أن رأي هؤلاء الفنانين الذين صنفوا العرض في الكوميديا، يجعلنا نستنبط أنها كانت مسرحية محكمة، ولم تكن مجرد عرض من العروض التهريجية، ولا يمكن أن تكون قد ظهرت هكذا مرة واحدة، وإنما هي بالضرورة نتاج مراحل سابقة حتى وصلت إلى هذه الصورة التي تؤهلها للعرض أمام هذا الحشد الهام، كما يلاحظ قارىء التاريخ دائما أن الأخبار الفنية لم تذكر لذاتها كحدث فني، وإنما تذكر في السياق التاريخي من خلال ارتباطها بالحاكم.

ومن هنا فإن هذا الخبر يؤيد فكرة أن مصر قد عرفت المسرح قبل الحملة الفرنسية، ويدعونا هذا إلى رفض تلك البداية المزعومة التي يأخذ بها معظم النقاد ومؤرخي الأدب.

ومما يقطع الطريق على أي شك في هذه النظرية، التسجيلات التفصيلية التي قام بها الرحالة الدنمركي كارستين نيبر Carsten Niebuhr الذي زار مصر ١٧٦١م، ووصف لنا بعض مشاهداته المسرحية. ونحن وإن كنا نختلف معه في تقييمه النقدي لها،[١٢] إلا أنه يدلنا على وجود المسرح بمصر قبل الحملة الفرنسية بصورة وافية متكاملة. وإذا مااتفقنا على أن البداية المرتبطة بنابليون والحملة الفرنسية غير دقيقة فالأحرى بنا أن نرفض أيضا تلك البداية التي تتبناها كثير من الدراسات، ويقصد بها تلك الأمسية من أواخر عام ١٨٤٧ التي قدم فيها التاجر اللبناني الشاب مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) مسرحيته البخيل التي اقتبسها من مسرحية بنفس الاسم لموليير (١٦٢٢ - ١٦٧١)، محققا بها الخطوة التطبيقية للمقدمات النظرية التي تلقاها من خلال الإرساليات والبعثات التبشيرية التي تركزت في الشام ابتداء من عام ١٨٣١.[١٣] وكان ضمن برامجها الاستعانة بالنماذج الدرامية للارتفاع بالحس اللغوي. خصوصا بعد الزيارة الموفقة التي قام بها لإيطاليا في سنة ١٨٤٦، وشاهد هناك الألوان المسرحية المختلفة، ثم توالت أعماله بعد ذلك، وهي حقيقة تعد بداية للمسرحية الغربية الناطقة باللغة العربية، وإن تعلق وجدانه وذوقه بفن الأوبرا الذي أفاء بعد ذلك على المسرح في مصر والوطن العربي، وظل هذا المسرح الغنائي مسيطرا في المنطقة حتى الحرب العالمية

الأولى.[14] واستفاد من نفس النبع الموسيقي النابه أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٦ - ١٩٠٢)، الذي لم يقتبس موضوعات المسرح الأوروبي، ولكنه اكتفى فقط بتقليده. وكانت بداية المسرح ذى الصبغة الأوروبية في سوريا على يديه ١٨٦٥م. وبعد إحدى عشرة سنة من بداية القباني ظهرت بداية جديدة في مصر على يد يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢).[15] وبداية المسرح الأوروبي في مصر لا ترتبط به مباشرة، وإنما الذي ارتبط به (صنوع) هو عملية الاستعانة بالتكنيك الأدائي للمسرح الأوروبي. وإذا تحرينا الدقة فإن مسرح يعقوب صنوع خليط بين المسرح الأوروبي وأعمال المحبظين وأولاد رابية، وملاحظة التشابه الكبير بين أعماله وأعمالهم ليس عسيرا. من هذه الملاحظات أن أعماله كتبت باللهجة المصرية الدارجة، وتقليد الأجانب بلغة ركيكة وساخرة، ومسألة الضرب باليد بهدف الإثارة والإضحاك مأخوذة من فن الأراجوز. إذن فمسرح يعقوب صنوع بالإضافة إلى استفادته من شكل المسرح الأوروبي قد كان في النهاية النتاج الطبيعي لأعمال المحبظين وأولاد رابية والأراجوز بعد تطورهم وتدريبهم عن طريق النفوذ المباشر للمسرح الأوروبي.

وقد وقفت إلى جوار صنوع أسماء أخرى لم تنل مثل شهرته لأنهم كانوا لا يملكون علاقاته واتصالاته ودأبه في التردد على الأوساط الارستقراطية، من هذه الأسماء: الشيخ محمد عبدالفتاح الذي كتب لصنوع المسرحية الشعرية «ليلى» وقد مثلها بعد ذلك طلبة الأزهر ولاقت نجاحا كبيرا. ويجب أن نسقط الرأي القائل بأن مصر قد عرفت المسرح في مفهومه الأوروبي على يد صنوع، لأنه من الثابت تاريخيا أن المسرح الأوروبي قد استمر وجوده في مصر بعد الحملة الفرنسية في نطاق الأجانب وذويهم الذين استدعاهم محمد علي لمساعدته سنة ١٨٢٩ في النهوض بأعماله العمرانية، مما سهل اختلاطهم بالأوساط الارستقراطية المصرية الناشئة.

وبدأ المصريون يترددون على هذه المسارح بعد الحظر الذي كان مفروضا على المسارح أيام نابليون، لكن صاحب ذلك ارتفاع نبرة التعالي على الأشكال المسرحية الشعبية في الوقت الذي لهجوا فيه بالأشكال الأوروبية الوافدة، تلك النبرة التي تبنتها الطبقة الارستقراطية الوليدة في عهد محمد علي (١٧٦٩ - ١٨٤٩)، والتي كانت تتطلع بأنظارها نحو النموذج الغربي في شتى أفرع النشاط الإنساني - تخلصا من التخلف الذي تركه النظام العثماني والمملوكي في مصر - وبلغت ذروتها في عهد الخديوي إسماعيل (١٨٣٠ - ١٨٩٥)، حيث كانت الأوبرا كفن يعلن عن تمايزهم الطبقي والذوقي عن الطبقات البسيطة، مما ساعد على طمس المسرح الشعبي، وانزوائه في ركن قصي، انتهى به إلى الذبول والتلاشي، ومن هنا أخذت المسارح تتشبه بفن الأوبرا، خاصة بعد تشجيع الخديوي إسماعيل لها، ولكن الأمر انتهى بالمسرح إلى توليفة مرضية لنظام الحكم، من حيث ابتعاده عن الاهتمام بالقضايا الاجتماعية وعرض المفاسد. وعلى الرغم من أن الآراء قد تباينت في الحكم على الخديوي إسماعيل، فإن الأمر الذي لا يقبل الشك ولا يحتمل النقاش، أن الخديوي إسماعيل لم يحاول أن ينمي الأشكال التراثية الوطنية، وإنما أراد استيراد مظاهر حضارية جاهزة لإبهار الارستقراطية المصرية وضيوفه الأوروبيين، وقارىء التاريخ المدقق يعرف أن إسماعيل أراد أن يفرنج المصريين بفنونهم ومظاهر حياتهم دون أن يفرنج قدراتهم على التعبير والنقل إلا بما يضمن له السلطة والحرية في مقدرات البلاد[16]، وبهذا ابتعدوا عن الفنون التي قد يتقاسم معهم في المتعة بها عامة الشعب، وامتدت هذه النظرة إلى ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بسنوات قليلة. وقد تآزرت هذه النظرة مع نظرة الاستعمار الإنجليزي الذي كان يقلقه ويقض مضجعه نمو الفكر المصري، لذلك لم يدخر وسعا لوأد كل المحاولات المسرحية للفرق الوطنية، حتى التي اعتمدت على

التكنيك الغربي وصولا إلى صيغة عربية جديدة، وكان جل همه هو زعزعة ثقة المصريين في أنفسهم، وهدم أبنيتهم الفكرية، ولا نحتاج لتأكيد تلك النزعة عند المستعمر الإنجليزي، ولكننا نورد بعضا من مقال نشرته صحيفة البصير يوضح مدى ضجر المصريين من هذا التعنت.

«.. فقد نشرت صحيفة «البصير» بتاريخ ١٣ نوفمبر ١٩٠٠ مقالا. يسوق إلينا كاتب المقال ثلاثة أسباب تذرع بها الاستعمار البريطاني ليحجم عن مساعدة الأجواق المصرية، وهذه الأسباب الثلاثة هي عدم قدرة المصريين على إتقان هذا الفن لقلة تمرسهم به، وأن تقديم الحكومة أية إعانة للتمثيل الهابط قد يساعد على استمرار هبوطه، كما قد تغري بعض المحتالين باسم التمثيل على تكوين أجواق طمعا في المعونة، وليس رغبة في الفن، أما السبب الثالث فمفاده أن سوقية الذين يرتادون المسارح المصرية تنفر الجمهور الراقي منها».(١٧) .

وهكذا نال المسرح ومعظم الموروث الشعبي الكثير من الإهمال والنفور وعدم الاعتراف المهين له، مما أسهم في غياب المتابعة التاريخية الدقيقة، وتأخر الاهتمام بدراسته(١٨) ، فأدى إلى أن سكنت حركاته، وخفت صوته، وترك مكانه للوافد الغربي بعد أن لفظ أنفاسه الأخيرة، وأصبح في طي النسيان. ويرى الباحث أن السبيل للوصول إلى بداية التمثيل العربي الحقيقية يستدعي الاتفاق أولا على المصطلحات التي اعتورها سوء فهم واستخدام في آن واحد يأتي في مقدمة هذه المصطلحات التي نحتاج إلى الوقوف عندها، مصطلحان رئيسان هما: «المسرح والدراما»، ونخص هذين المصطلحين بالتحديد لأنهما أكثر المصطلحات الغربية التي أضر بنا سوء فهمها واستخدامها في منطقتنا العربية، وعبر عنهما بصورة مطاطة غير دقيقة، بل إننا لا نجافي الحقيقة حين نقول إن سبب إنكار كثير من الدراسات لمعرفة العرب بالمسرح نابع من سوء فهم هذين المصطلحين. فالبعض مثلا يستخدم مصطلح المسرح أحيانا، وهو يقصد به الدراما، والعكس أيضا صحيح. والأمثلة على ذلك لا حصر لها، لذلك لن تهتم هذه الدراسة بهذه المصادر المتعددة التي خلطت بين المصطلحين لوفرتها، ولكن ما سوف توليه الدراسة عنايتها هو توضيح الفرق بين هذين المصطلحين، ولأن الاتفاق على هذه اللغة الاصطلاحية سيكون بمثابة الجسر الذي ينقلنا إلى فهم أشكالنا المسرحية، وإمكانية تقديرها حق قدرها. وبالضرورة سوف يهدينا إلى بداية تقريبية منطقية مرضية لمسرحنا العربي، لذلك لن نقطع برأي الآن في هذه البداية، وإنما سوف نرجيء رأينا لحين الانتهاء من فحص هذه المصطلحات الأساسية بشقيها الغربي والعربي. وبطبيعة الحال لن نتعرض لكل المصطلحات المناقضة، وإنما سوف ننتخب منها ما كان له أثر سلبي واضح في حياتنا النقدية، وتسبب بشكل مباشر في عدم فهمنا لظواهرنا المسرحية.

ثانيا: إشكالية المصطلح الغربي في النقد العربي

١ - المسرح

قد غاب عن البعض أن المسرح ما هو إلا ظاهرة إنسانية، شأنه في ذلك شأن الشعر، لا تكاد أمة من الأمم تخلو منه أو تجهله، فهو موغل في القدم، يكاد يكون عمره هو عمر الإنسان نفسه على ظهر البسيطة، فهو أقدم وسيلة تعبير عرفتها الإنسانية، بل قد سبقت الكلام نفسه، وارتبطت وسائله بفن الأداء التمثيلي، من الإيماءة والإشارة والحركة التي قد تأخذ شكل الإيقاع الراقص(١٩) . والمحاولات الحديثة في المسرح التي

يطلق عليها اسم «المسرح التجريبي» ما هي إلا عودة لهذا التركيب الأولي في وسائل التعبير، بل قد ذهب البعض إلى ما هو أبعد من ذلك، وأعلن موت المؤلف المسرحي[٢٠] إذن فهو الفطرة التي فطر عليها الإنسان، وقد ارتبطت بعد ذلك بعقائده الدينية، شعائره، طقوسه، وكذلك لهوه وتسليته، أفراحه وأتراحه، وإذا كان الخوف والإحساس بالخطر أحيانا، وأخيرا الدين قد أهدى الإنسان فكرة المسرح، فإن المسرح هو الذي أوجد فكرة الدراما التي ولدت في أحضانه. وقد ميز أرسطو بوضوح في كتابه المعروف بفن الشعر «بين المسرح والدراما»[٢١] ، إلا أنه أخفق في تقديره لأهمية المسرح، لأنه في أغلب الظن قد تعامل مع النصوص الدرامية وانحاز إلى قيمتها الأدبية، حتى انه أنكر على المسرح أهميته في توصيل أثرها دون حاجة إلى العملية الإخراجية[٢٢] . لذلك لم يتضمن كتابه فصولا عن فنون التمثيل والإخراج، بقدر ما استهوته مفردات البناء الدرامي، وبطبيعة الحال لم يحدثنا أرسطو عن النص المسرحي الذي يعد المرحلة الثانية من مراحل النص الدرامي الذي يمثل الجانب النظري في العملية المسرحية، وعليه أن يخضع أولا لمقتضيات المسرح ليصبح صالحا للعرض. هذه فكرة مبسطة سنعود إليها تفصيلا في تعرضنا لعلاقة الدراما بالمسرح.

٢ - الدراما وعلاقتها بالمسرح

الدراما ببساطة هي النص المكتوب، وينظر إليه كأثر أدبي، وحين يعرض هذا النص على خشبة المسرح فإنه يتحول إلى قطعة مسرحية، أو نص مسرحي، وتتحول الدراما إلى نص مسرحي بفضل الإضافات المتمثلة في الإرشادات الإخراجية، وحركات وأداء الممثلين، والمنظر المسرحي، والإضاءة، والملابس، وتفسيرات المخرج، والموسيقى، وأحيانا إدخال بعض الاستعراضات الراقصة. هذه المفردات والرؤى المختلفة لها هي التي تحول النص الدرامي إلى نص مسرحي. بمعنى أنه يصبح عنصرا إلى جوار هذه العناصر التي تشكل بنية النص المسرحي. والنص المسرحي لذلك متغير بعكس النص الدرامي ثابت، لأن اليد التي تتلقفه «يد المخرج» في مرحلة تحويله إلى نص مسرحي غالبا ما تخضعه لرؤية مختلفة، والدراما حسبما اتفق تخص علم الأدب في تحليلها لتراجمها وجوانبها الثقافية والاجتماعية، فهي الجانب النظري في العملية المسرحية.[٢٣] كما أن للدراما قوانينها الخاصة دائما حسب العصور المختلفة، ويحضرنا في هذا السياق ما قاله أرتور كاهانا عن علاقة المسرح بالدراما فإنه يصل برأيه إلى أقصى درجات التطرف في نفي العلاقة بينهما، بل إنه يرى أن المسرح مجرد وعاء تصب فيه الدراما، دون أن يكون بينهما أدنى تفاعل أو ارتباط، لكنهما اتحدا لتسهيل فهم كل منهما:

«.. انه ليس للمسرح أدنى صلة بالدراما، فكل ما هو جوهري بالنسبة للدراما، غير جوهري بالمرة بالنسبة للمسرح، والعكس صحيح. فالدراما سوف تمثل على المسرح، وهذا هو كل شيء. المسرح يقدم الحيز الذي تنقل فيه الدراما النص. والدراما تقدم الحجة للمادة الخام لكي تقال، فهي تقدم المناسبة التي تعطي المسرح إمكانية التأثير، ولكنها في الحقيقة فنان مختلفان تمام الاختلاف، على الرغم من أن كلا منهما يصب في مجال الآخر، وتأتي قوة كل منها من جذور أخرى مختلفة، ومن وظائف إنسانية وروحية مختلفة، ويتبع كل منها قواعد وقوانين مختلفة. لقد عملا معا لتبسيط الجهاز، ولكن مقصدهما وتأثيرهما يسيران جنبا إلى جنب على التوازي، ولن يلتقيا أبدا»[٢٤] .

ومما يؤيد فكرة كاهانا أحيانا أن النص المسرحي يمكن أن يكون على النقيض تماما من النص الدرامي. مثلما قد حدث مع ستانسلافسكي[٢٥] في مسرحية طائر البحر التي قدمها ستانسلافسكي في

إطار مأساوي، بينما كان قد كتبها مؤلفها تشيخوف ككوميديا مرحة.[٢٦] إذن فالنص الدرامي يختص بتحليله علم الأدب، أما النص المسرحي فإن ما يختص بتحليله هو علم المسرح. والدراما بالنسبة للمسرح أشبه بالسيناريو بالنسبة للفيلم.

فالدراما عملية وصفية والعرض تجسيد مرئي. والنص المسرحي يمكن أن يكون له أكثر من منظور، بل إنه قد يهمل المشكلة الأساسية في النص الدرامي، ويحولها إلى ثانوية والعكس صحيح. إذن فالدراما شيء يختلف عن المسرح، وقد نقرأ دراما دون أن نرى مسرحا والعكس قائم أيضا. لهذا يوجد منهجان مختلفان تماما في التعامل مع الدراما والعرض المسرحي، وإذا أردنا التفصيل فإننا نجد أن العمل الدرامي نفسه ليس نصا واحدا، كما يعتقد البعض، وإنما هو يحتوي على نصين: نص أساسي أو رئيسي، ونص ثانوي، بعكس الرواية التي تحوي نصا واحدا في نسيج واحد. فالنص المنطوق مثل الديالوج والمنولوج هو بمثابة النص الرئيسي. أما النص الثانوي فهو كل ما لم يتضمنه النص الرئيسي مثل: المقدمة، الإهداء، تحديد مواصفات الشخصيات، الفصول والمشاهد وتحديد علاماتها، دخول الشخصيات وخروجها، وكل البيانات الخاصة بوصف المناظر وحركة الممثلين والظواهر السمعية وبيانات المكان والزمان، ومتابعة سير الحبكة المعروضة، من الذي يتحدث مباشرة والمحتمل أيضا، ماذا يفعل الآن وهكذا، كما يعطي المؤلف في النص الثانوي شروحا مساعدة تفيد في التفسير، وهي جوانب لا غنى عنها في المسرح. إذن ففي الدراما يوجد نصان مختلفان يسيران جنبا إلى جنب. أما المسرح فهو عالم آخر، له قواعده، مقتضياته الأخرى، وعلومه المختلفة التي تفترض أن يلم بها النقد، مثل: الإخراج وجمالياته التي تبدأ من التناول الخاص للمخرج وترجمة الرؤية في الحركة والتكوين واستخدام الإضاءة والاستعراضات الراقصة أحيانا والمؤثرات السمعية والموسيقى، وفن الممثل وعلاقته بالشخصية التي يؤديها وإضافاته الخاصة من خلال وسائله الخارجية مثل نبرات صوته وتلوينه وإشاراته وإيماءاته وهمساته وأدواته الداخلية مثل تصوره للشخصية ومشاعرها وانفعالاتها الداخلية والالتصاق بها.

كما يلعب المنظر المسرحي دورا لا يقل أهمية عن باقي العناصر الأخرى، وكلها مفردات تدخل في نسيج العرض المسرحي، وكل فرع من هذه الأفرع له قوانينه ومناهجه ومذاهبه المختلفة التي ينبغي على النقد الاهتمام بها، وتلك تختلف عن قوانين الدراما وأساليبها، وقد يجول بخاطرنا تساؤل: ألم تكتب الدراما خصيصا للمسرح؟

والإجابة كما تحتمل الرد بالإيجاب، فإنها تحتمل السلب أيضا. لأن معظم النصوص الدرامية بطبيعة الحال ذات صلة قوية بالمسرح، إذ المفروض أنها كتبت للمسرح، وقد يتأثر بها المخرجون والممثلون في تفسيراتهم ورؤاهم، وقد تتضمن إرشادات إخراجية وتفسيرات واضحة من قبل المؤلف، لكنها في أحوال كثيرة قد لا يتحقق عرضها عى خشبة المسرح فتظل دراما، كما أنه توجد أحقاب تاريخية كتبت فيها الدراما كنص للقراءة [على سبيل المثال: الكوميديا اللاتينية لبلوتوس Plautus (٢٥٠ ق.م - ١٨٤ ق.م)، وتيرنس Terenz (١٩٠ ق.م - ١٥٩ ق.م)، أو تراجيديات سينكا Seneca (٤ ق.م - ٦٥ م)] ظلت أعمال هؤلاء زمنا طويلا مخطوطات درامية (نصوصا للقراءة).[٢٧] وحقيقي أيضا أنه توجد بين الدراما والمسرح توترات دائمة متمثلة في علاقة الجذب والشد بين مبدعيها، فبينما حاول كثير من كتاب الدراما أن يستقلوا بالنص الدرامي

عن خشبة المسرح، كما طالب فريدرش شيللر Schiller (١٧٥٩ - ١٨٠٥)، في مقدمته لمسرحية اللصوص، نجد أن الجانب الآخر يطالب باستقلالية الحدث المسرحي عن النص الدرامي، متزعما هذه النزعة المخرج الفرنسي انتونان أرتو Antonin Artaud (١٨٩٦ - ١٩٤٨)، كما يسير في نفس الاتجاه المخرج الإنجليزي إدوارد جوردن كريج Edward gordon Craig (١٨٧٢ - ١٩٦٦). ولكي نوضح نظريتنا عن الفرق بين المصطلحين بصورة أخرى، فإننا لو نظرنا إلى المسرح البالي[٢٨]، سوف نجده لا يعتمد على النص الدرامي، وفي الغرب يتمثل ذلك في الكوميديا ديلارتي، كما يضاف إلى هذه القائمة التمثيل الصامت، ومسرح الشارع الطليعي الحديث، ويستنتج منطقيا أن هذه الأشكال لا تعتمد على دراما مكتوبة، فدائما ما تعتمد على سيناريو أو نص غير منطوق في حالة التمثيل الصامت، وان كانت توجد محاولات مستميتة من بعض المؤلفين مثل برناردشو George Bernard Shaw (١٨٥٦ - ١٩٥٠). الذي أراد أن يكبح جماح المخرجين والممثلين في شطحاتهم وتصوراتهم الخاصة التي قد تبعد النص الدرامي عن الرؤية التي وضعها فأثقلها بوضع كافة التفاصيل والإرشادات الإخراجية، بينما يترك سترندبرج August Strindberg (١٨٤٩ - ١٩١٢)، وأنطون بافلوفيتش تشيخوف Anton Pawlowitsch Techechow (١٨٦٠ - ١٩٠٤)، مساحات كبيرة يمارس فيها رجال المسرح حريتهم في استكمال النص من خلال أدواتهم الخاصة، وهناك طابور طويل من النصوص لم يضع مؤلفوها في حساباتهم إمكانية عرضها على خشبة المسرح وبقيت أعمالهم مجرد كتب للقراءة فحسب، مثل الإنجليزي جون ميلتون John Milton (١٦٠٨ - ١٦٧٤)، في مسرحيته شمشون المناضل Samson Agonistes، والألماني لودفيج تيكس Ludwig Tiecks (١٧٧٣ - ١٨٥٣)، ومسرحيته جينوفيفا Genoveva. كما تعد خشبة المسرح أحيانا بالنسبة لبعض كتاب الدراما بمثابة مأزق لعدم درايتهم بمقتضياتها، كما نرى في الدراما الرومانسية الفرنسية الناجحة، وكذلك فاوست الثاني لجوته. هذه الأعمال لم تكن قد خطط لها لكي تعرض على خشبة المسرح، ومع ذلك فهي تعرض دائما بنجاح.

والحديث طويل والأمثلة كثيرة، لكننا نعتقد أن ما عرضناه كاف ووافٍ جدا لمعرفة الفرق بين المسرح والدراما. ونأمل أن نكون قد اتفقنا الآن على مفهوم المسرح وسلمنا بأنه شيء مختلف تماما عن الدراما، وأن له علومه الخاصة المستقلة عن علم الدراما.

***

وننتقل الآن في بحثنا لمناقشة بعض المصطلحات العربية كمحاولة منا للاقتراب من تحديد بداية للتمثيل العربي، ولا مفر هنا من الاعتراف بأن مشكلة البداية من أكبر المشكلات التي تواجه الباحث في تاريخ النقد العربي، خاصة وأن النقاد العرب القدامى لم يكونوا ليعترفوا بغير الشعر التقليدي كفن راق له وزنه يستحق الالتفات، ولم يكن حظ فنون التمثيل أسعد حالا مع المؤرخين في نظرتهم إلى فنون الدراما، فإنهم كانوا لا يرون في التمثيل والدراما قيمة تستحق أن يعيروها أدنى اهتمام، وقد كانوا يعتبرون الدراما من أقاويل الشعب التي لا ترتقي إلى مستوى الشعر وفنونه، بل إن النظرة إلى الفنون بوجه عام كانت تضيق أحيانا إلى درجة أنها لم تكن تكتفي بالإهمال فحسب، وإنما كانت تسعى أحيانا إلى التقويض والهدم، مثلما فعلت الدولة الأيوبية التي حاولت محو آثار الدولة الفاطمية التي كانت تهتم بالفنون وتشجعها[٢٩]. وكما أخبرنا المقريزي في خططه، فإن الملك العزيز عثمان بن صلاح الدين يوسف بن أيوب لما استقل بالملك بعد أبيه، سنة ثلاث

وتسعين وخمسمائة (١١٩٣م)، سول له جهلة أصحابه أن يهدم الأهرام، فأتى بالعمال ليهدموها وأنفق في هذا الأمر الوقت والأموال الطائلة، ولحسن الحظ أنهم فشلوا في مهمتهم[٣٠].

انطلاقا من هذه المقدمة والغموض والإهمال الذي تعمده المؤرخون للمسرح، لم يبق لنا غير الأخبار التي وردت متفرقة في طيات الأخبار التي كانت تخص الحكام ونشاطاتهم اليومية، وبعض الحوادث التاريخية التي كانت تشكل نوادر يرويها المؤرخون على سبيل التفكه كمادة تاريخية علمية نتعامل معها، لكنها مع ذلك قد أفادتنا فائدة كبيرة في كشف اللغة الاصطلاحية التي كان يتعامل بها النقاد القدامى، وعلينا أن ننتقل إلى هذه الأخبار والنوادر لنفتش فيها عن هذه اللغة الاصطلاحية التي أسيء فهمها واستخدامها في آن واحد، فنتج عن ذلك أن عميت علينا حقائق كثيرة في تاريخ مسرحنا، كما أنها ليست فقط الوسيلة التي تدنو بنا من تحديد بداية للتمثيل العربي، وإنما هي تقربنا أيضا من تصور هذا المسرح والصور التي كان عليها.

ثالثاً: إشكالية المصطلح العربي

هناك أقصوصة تاريخية واحدة ضمت لحسن الحظ ثلاثة مصطلحات هامة يدور حولها بحثنا هذا. ولحسن الحظ أيضا أنها وردت في سياق واحد، فأدى ذلك إلى تسهيل إيضاحها وشرحها، وهذه المصطلحات الثلاثة مرادفة لمدلول واحد، وهو التمثيل الحي، ولكنها أخذت صورا لفظية مختلفة بدأت بالحكاية، ثم تبدلت إلى خيال، وانتهت إلى لعبة. والنادرة التي وردت فيها هذه المصطلحات الثلاثة قد تناقلها المؤرخون في أحقاب مختلفة، ولهذا أخذت ثلاث صور.

سوف نلاحظ أن كل صورة منها قد تبدل فيها المصطلح بلفظة بديلة تناسب العصر الذي رويت فيه وسوف نكتشف دون معاناة أو لبس أن كلمة خيال استخدمت كمرادف لكلمة حكاية، واستخدمت أيضا لعبة كمرادف لكلمة خيال أو حكاية، وقد استخدم المؤرخون هذه الألفاظ المختلفة بما هو شائع في عصرهم عن التمثيل. فبينما نجد مؤلف الأجوبة المسكتة، إبراهيم بن عوف البغدادي، المتوفى ٩٣٤م قد استخدم مصطلح حكاية، فإننا نجد الشابشتي صاحب الديارات والمتوفى ٩٩٨م، قد استخدم مصطلح خيال، اللفظ الذي كان شائعا في عصره. أما صاحب حدائق الأزهار ابن عاصم القيسي، المتوفى ١٤٢٦م، فقد استخدم مصطلح لعبة الذي كان أكثر شيوعا. وهذه الروايات الثلاث فيها واحدة تعزى إلى الشاعر الأموي جرير بن عطية، المتوفى ٧٢٨م، والثانية والثالثة للشاعر العباسي دعبل الخزاعي، المتوفى ٨٦١م، وتعالوا بنا الآن نتعرف على شكل الأقصوصة في صورتها الأولى، وهي تعزى إلى شاعرين عربيين: الأول جرير والثاني مخنث.[٣١]

«أنشد جرير شعرا، فقال مخنث: ويل يا بابا فقالوا له: اسكت ويلك. هذا جرير فقال: وأي شيء يقدر يعمل لي؟ إن هجاني أخرجت[٣٢] أمه في الحكاية»[٣٣].

أما الصورة الثانية. فهي نفس الأقصوصة تقريبا، وفي نفس كتاب الشابشتي. ولكن مع شاعر آخر. فهو يروي هنا عن الشاعر دعبل، ونلاحظ هنا أن مصطلح الحكاية قد استبدل به مصطلح الخيال.

«فقال له (العبادة المخنث) دعبل يوما والله لأهجونك، فقال: والله لئن فعلت لأخرجن أمك في الخيال»[٣٤].

ونرى أن النص الثالث يعزى إيضا إلى الشاعر دعبل، ولكننا نلاحظ أنه قد استبدل بمصطلح الخيال فيه مصطلح اللعبة.

«وقال دعبل لمخنث: والله لأهجونك، فقال المخنث: والله لئن هجوتني لأخرجن أمك في اللعبة»[٣٥].

أولاً مصطلح الحكاية

نرى بداهة أن الحكاية هي أقدم هذه المصطلحات في الاستخدام، ومايدلنا على أن هذا المصطلح يدل على التمثيل الحي ما جاء عند الجاحظ (٨٦٩م)، والمسعودي (٩٥٦م)، وكتاب آخرين، وندين لهم بنقل التوضيح التفصيلي للأنماط المختلفة للحكاية، وتطورها في فترات إسلامية متعاقبة.

فنرى الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين» يصف لنا الحكاية بقوله:

«ومع هذا إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، ولا يغادر من ذلك شيئا، وكذلك تكون حكاية للخرساني والأهوازي والزنجي والسندي والأجناس وغير ذلك. نعم نجده أطبع منهم فإذا حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة من كل فأفاء في الأرض في لسان واحد. وتجده يحكي الأعمى بصورة ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، ولا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع طرف حركات العميان في أعمى واحد»[٣٦].

إننا نرى هنا أن الحكاية التي يقوم بها الحاكية هي عبارة عن تمثيلية يقوم بها ممثل، بل إنه ممثل حاذق، ويتفق معنا في الرأي أستاذنا العلامة د. علي الراعي، حيث جاء تعليقه على ما جاء عند الجاحظ تأييدا لما نحاول أن نثبته، حيث يعلق على ذلك قائلا: وقد حفظ لنا الجاحظ بعينه الخبيرة صورة دقيقة لفن هؤلاء الحكائين، أو الممثلين الفوريين «يتخذون مادتهم من الواقع مباشرة.. فهؤلاء الحكاؤون إذن هم فنانون مسرحيون لا شك فيهم. فنانون من طراز ممتاز فلا أحد يكتب لهم شيئا، وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعايب الأفراد فيجمعون هذه الخصائص والمعايب في شخصية كلية أو مركبة، كما يقول النقد الحديث، ويجعلون منها مادة للفكاهة التي تسر عامة الناس وخاصتهم»[٣٧].

ويعضد فكرتنا ما يقصه علينا المسعودي صاحب «مروج الذهب» في حكايته عن ابن المغازلي الذي كان يعتاد على تقليد أنماط من البشر. ومانود إثباته هنا أن مدلول كلمة حكاية تدل على التمثيلية التي يقوم بها ممثلون من البشر وليست مجرد عرائس. فالمسعودي يروي لنا هذه الحكاية قائلا:

«وقد كان ببغداد رجل يتكلم على الطريق، ويقص على الناس بأخبار ونوادر ومضاحك ويعرف بابن المغازلي، وكان في غاية الحذق لايستطيع من يراه ويسمع كلامه ألا يضحك. قال ابن المغازلي: فوقفت يوما في خلافة المعتضد على باب الخاصة أضحك وأنادر، فحضر حلقتي بعض خدمة المعتضد، وأخذت في حكاية الخدم، فأعجب الخادم بحكايتي، وانشغف بنوادري، ثم انصرف عني، فلم يلبث أن عاد وأخذ بيدي وقال: إني لما انصرفت عن حلقتك دخلت فوقفت بين يدي المعتضد أمير المؤمنين، فذكرت حكايتك، وما جرى من نوادرك، فاستضحكت، فرآني أمير المؤمنين فأنكر ذلك مني، وقال: ويلك! مالك!. فقلت: يا أمير المؤمنين، على الباب رجل يعرف بابن المغازلي يضحك ويحاكي، ولا يدع حكاية أعرابي وتركي ومكي

ونجدي ونبطي وزنجي وسندي وخادم إلا حكاها، ويخلط ذلك بنوادر تضحك الثكول وتصبي الحليم، وقد أمرني، بإحضارك، ولي نصف جائزتك».[٣٨].

اعتقد أنه بات من الواضح أن الحاكية ليس إلا ممثلا فكاهيا، وأن الحكاية كانت تستخدم في ذلك العصر للتدليل على التمثيل الحي. بمعنى أنه ليس بالضرورة أن يرتبط بخيال الظل العرائسي.

كما أن للشابشتي نصا يفيد هذا المعنى أيضا، عندما يروي لنا عن رجل اسمه عبادة، كان يروي الحكايات الفكاهية، ويقلد الناس، ويقوم بأعمال المهرج أمام الخليفة المأمون (٧٨٦ - ٨٣٣م).

«وكان عبادة من أطيب الناس وأخفهم روحا وأحضرهم نادرة، وكان أبوه من طباخي المأمون.. ثم مات أبوه، فتخنث وصار رأسا في العيارة والخلاعة، فوصف للمأمون وهو إذ ذاك حدث فاستحضره، فلما وقف بين يديه تنادر وحاكى ومازح، فاستطابه المأمون، فقال: امضوا به إلى زبيدة لتراه وتضحك منه..»[٣٩].

وقبل أن نأخذ هذه الرواية على أنها تأكيد لفكرتنا، يجب علينا لزاما أن نوضح مصطلحا قد جاء في سياق هذه الفقرة، وفرض نفسه علينا، وهو «مخنث». فالمقصود به هنا أنه (بعد أن مات أبوه) قد احترف التمثيل، والسبب في ذلك أن الممثل كان يقوم بأدوار الرجال والنساء على السواء، ولذلك لقب وعرف بالمخنث، كما تحيطنا هذه الفقرة بنظرة المؤرخين للتمثيل والممثلين، وما يهمنا في هذا السياق أن حكاية كانت تعني التقليد حتى نهاية القرن التاسع الميلادي، ووصف الشابشتي لتقليد الشاعر والنديم إبراهيم بن محمد المدبر (٨٩٢م) يضيف المزيد من التأكيد على هذه الفكرة، حين وصفه بأنه كان يحاكي (يقلد) المغنين الذين يدعوهم ويسخر منهم. وقد تورط وقلد جحظة (٩٣٥م). وفيه نظم بيتين من الشعر وهنا رد جحظة ببيتين يسخر بهما من المدبر.. والقصة تقول:

«دعا إبراهيم (بن محمد بن المدبر) جماعة من المغنين، فيهم جحظة وقاسم بن زرزر، وكان فيها عمه أبو محمد بن حمدون. فجعل إبراهيم يحاكي واحدا واحدا من المغنين فقال له عمه: لا تحاك جحظة، ولا يكن بينك وبينه عمل! فلم يقبل، وحاكاه. فلم يزل جحظة يحتال في شيء يكتب فيه، إلى أن وجد رقعة، فكتب فيها:

حصلت على حكاية من يغني فحاكى لنا العجوز إذا تغنت
وحاكى لنا لبيبا إذ أتاها فأعطاها القمد كما تمنت
فقال له عمه: ألم أقل لك عقرب لا تقرب!»[٤٠]

إذن فإن التقليد أو المحاكاة كان نوعا من التمثيل، أو مشهدا دراميا قصيرا، أو حدثا يحاكي الحياة اليومية، سواء كانت مفردة أو مشاهد حوارية، وليست مجرد محاكاة شخص أعمى أو مغنية أو تعتعة أو أصوات لحيوانات. وتضيف إلينا روايات المقريزي المزيد من المصطلحات الخاصة بالمسرح وأنواعه، مثل السماجة والرمادية. سوف نعود إليهما فيما بعد، أما الآن فنحن نود أن نزيد أن فكرة الحكاية ترتبط بالمسرح ارتباطا وثيقا، وهذا الحدث التاريخي الذي رواه المقريزي نقلا عن المصابيحي يؤكد هذا المعنى من ناحية، ويؤكد من ناحية أخرى أن الحكاية ترادف الخيال. والحادثة التي يسوقها إلينا تروي الآتي:

«وأقام [أمير المؤمنين الظاهر لإعزاز دين الله أبـو الحسن على بن الحاكم بأمر الله] هناك يومين وليلتين إلى أن عـاد الـرمـادية الخارجـون إلى السجن بـالتماثيل والمضـاحك والحكـايـات والسماجـات، فضحك منهم واستظرفهم، وعاد إلى قصره يوم الأربعاء لثلاثة عشر خلت منـه، وأقام أهل الأسواق نحو الأسبوعين يطوفون الشوارع بـالخيال والسماجـات والتماثيل، ويطلعون إلى القـاهرة بـذلك ليشاهـدهم أمير المؤمنين، ويعودون ومعهم سجل وقد كتب لهم ألاّ يعـارضهم أحد منهم في ذهابه وعـودته، وكان دخولهم من سجن يـوسف يوم السبت لأربعة عشر بقيت من جمادى الأولى وشقوا الشوارع بالحكايات والسماجات والتماثيل، فتعطل الناس في ذلك اليوم عن أشغالهم ومعايشهم».(٤١).

نلاحظ هنا تكـرار كلمة حكاية واستخدامهـا كمرادف لكلمة خيال، وكـلاهما يعني محاكاة حية، وليس مجرد خيال ظل، فأصحـاب الخيال هنا يتجـولون لمدة أسبوعين بمجموعـة متنوعة من الممثلين، وخـاصة في أوقات النهـار، وهذا مـا يتعارض مع فنيـة خيال الظل الـذي يجعل من الصعب على الممثلين أن يتجـولوا في الشوارع ليـلا ونهارا لمدة أسبوعين، ما دام خيال الظل يـؤدى على ضوء الشموع والفوانيس والتماثيل الجلـدية خلف الستار. ومن الـواضح تماما أن الممثلين بملابس التمثيل كانـوا يؤدون التمثيل الهزلي، وكانوا يتجـولون في الشوارع.

واعتقد أنـه يجدر بنا الآن أن نتوقف عنـد مصطلح خيال بشيء من التفصيل، ذلك المصطلح الـذي جاء كمرادف في الأقصوصة الثانية.

الخيال

نجد أن الدكتور علي الراعي قد تعرض لنفس القصة، ولكنه فهم المصطلح بمعنى نختلف فيه معه تماما، حيث إنه قد فهمه خطأ على أنه خيال الظل. وقد ذكر ذلك صراحة حيث قال فيه:

«وإذا مـررنا بسرعـة على الطقوس الاجتماعيـة والدينيـة التي عـرفها العـرب في شبه الجزيـرة العربيـة قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، فسنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافـة العباسية قد عـرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكـال المسرحية المعترف بها وهو: مسرح خيـال الظل. وأقدم إشارة إلى هـذه الحقيقة نجدهـا في كتاب الـديارات للشابشتي حين يـذكر الكاتب أن الشاعر دعبل هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه، فرد الابن بدوره قائلا: والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال. أي إنه إنذار بأنه سيوحي إلى أحـد فناني المخايلة بإظهار صورة أم دعبل بين الصور الأخرى التي كان يلعب بها أمام متفرجيه، ويظهرها بمظهر يدعو إلى السخرية طبعا».(٤٢).

واضح جدا أن الدكتور الراعي ذهب بفكـره مباشرة إلى خيال الظل، ولم يلتفت إلى معنى مخنث، وتصور المعنى التقليـدي لـه، ولم يـدرك انـه هـو الممثل الـذي سوف يخرج أمـه في المسرحيـة (أي يقـوم بـدورهـا في المسرحية)، وإنما تصـور إنه سـوف يوعز لأحـد لاعبي خيال الظل بهذه المهمـة. وليس الراعي وحـده الذي غاب عنـه المعنى الاصطلاحي للخيـال، فإن أحدث دراسـة نقديـة تناولت مصطلح الخيـال - فيما نعرف - كانت للـدكتور جابر عصفور الـذي قدم أيضا ضمن ما قـدم تعريفات كثيرة لهذا المصطلح استغرقـت قرابة اثنتين وسبعين صفحـة ومع ذلك فإنه لم يصل بنـا إلى المعنى الاصطـلاحي كما عرفه واستخدمـه القدمـاء في

الناحية الفنية للمصطلح، وإنما اقتصرت شروحاته وتعريفاته على المعنى اللغوي التقليدي والاستخدام الفلسفي[43] للمصطلح وعلينا الآن أن نثبت أن مصطلح خيال لـه استخدام آخر يعني التمثيل الحي بعيدا عن خيال الظل العرائسي. ويحضرني الآن بيت الشعر الذي يرشدنا إلى هذه الفكرة.

«تروح بلحية وتأتي بأخرى　　　كأنك بعض صناع الخيال»[44]

وهناك نادرة أخرى وصلت إلينا تنسب إلى كل من محمد بن شاكر الكتبي (١٢٨٧ - ١٣٦٣)، وخليل بن أيبك الصفدي عن مؤلف أقدم مسرحيات خيال الظل، والتي احتفظت بها اللغة العربية لشمس الدين بن دانيال (١٣١١م) في هذه النادرة نجد أن الفعل (يخايل) يستخدم بمعنى السخرية من شخص عن طريق ارتجال القفشات والمبارزة الحوارية. والغريب أن الدكتور إبراهيم حمادة قد أورد هذه النادرة في كتابه خيال الظل دون أن يلتفت إلى هذا المعنى، على الرغم من وضوح الاستخدام، وعلى الرغم من أنه أحد جهابذة اللغة العربية. أما نص النادرة فكما يلي:

«كان الحكيم شمس الدين بن دانيال له دكان كحل داخل باب الفتوح، فاجتزت عليه أنا وجماعة من أصحابه، فرأينا عليه زحمة من يكمله، فقال: تعالوا نخايل على الحكيم، فقلت لهم: لا تشاركوه تخزوا معه، فلم يسمعوا، وقالوا: يا حكيم تحتاج إلى عصيان، (يعنون أن هؤلاء الذين يكحلهم يعمون ويحتاجون إلى العصا، فقال بسرعة: لا، إلا ان كان فيكم من يقود لله تعالى، فمروا خجلين».[45] .

وقول هذا القائل يعني أن المخايلة لم تكن قاصرة على التمثيل الظلي، وإنما كانت تطلق على التمثيل الحي. والقدماء قد استخدموا مجموعة من المترادفات المختلفة في كل فترة زمنية ليدلوا بها على التمثيل الحي.

فنجد (أبو بشر متى بن يونس القنائي ٩٤٠م) قد استخدم مصطلح تشبيه ومحاكاة أو خيال، أما (ابن سينا ٩٨٠ - ١٠٣٧م) فقد استخدم مخايلة أو محاكاة، كما استخدم للممثلين الأخذ بالوجوه، بينما استخدم (ابن رشد ١١٢٦ - ١١٩٨م) يخايلون ويحاكون - محاكاة وخيال. أما (موسى بن ميمون القرطبي ١٢٠٤م) فقد استخدم لفظة التمثيل والمحاكاة.

وزيارة مظفر الدين صاحب إربل لجوق المغاني، وجوق أرباب الخيال أثناء النهار يؤكد الشك في أنه كان تمثيلا ظليا، ويقطع بأنه تمثيل حي، لأن التمثيل الظلي لا يقوم إلا ليلا. وأرباب الخيال إذن هم الممثلون الحقيقيون، وليسوا بأصحاب خيال الظل، كما فهم النقاد المعاصرون، وكل الإشارات التاريخية التي وردت في هذا الشأن تؤكد هذه الحقيقة. وقد استخدم المؤرخ المصري ابن تغري بردى لفظة خيال في كتابه حوادث الدهور عام ١٤٤٦م، وكان يعني بها بكل وضوح التمثيل الحي.[46] . وكذلك المقريزي قد ذكر في كتابه المعروف «بالسلوك» مصطلح أرباب الخيال ليدل به أيضا على التمثيل الحي، حيث إن أرباب الخيال كما ذكر في حوادث ١٣٣٩/ ١٣٤٠، كانوا يقدمون أعمالهم مع مجموعة من الموسيقيين أثناء النهار، وانهم كانوا ممثلين حقيقين، ولم يكونوا مجرد أرباب اللعب المتجولين في الأسواق، وهو ما تبين قبل استخدام مصطلح الخيال كمرادف للحكاية في (حكاية دعبل)، وفي نادرة ابن دانيال مع أصدقائه، وسوء فهم هذا المصطلح جعل النقاد يصنفون أنواعا من التمثيل الحي ضمن نشاط مسرح خيال الظل العرائسي، كما رأينا مع الدكتور إبراهيم حمادة، والدكتور الراعي، وغيرهم من النقاد الذين أخذوا عنهم.

وهناك مسرحية أخرى كتبها عبدالباقي الإسحاقي سنة ١٦٦٠م، فيها خمسة ممثلين يقومون بالأدوار، وقد أطلق عليها مؤلفها عبدالباقي الإسحاقي اسم «مسطرة الخيال» فصادفت سوء حظ في التصنيف لمجرد وجود كلمة الخيال في العنوان. فقد فهمها الدكتور محمد زكريا عناني الذي اكتشف النص وحققه على أنه نص ظلي، ورغم أن المؤلف لم يشر لا قبل ولا في داخل المسرحية إلى أنها ظلية، ورغم ملاحظة الدكتور محمد زكريا عناني نفسه أن المسرحية لا تحتوي على الأنماط المعروفة في المسرحية الظلية مثل (المقدم والحازق والرخم)، إلا أنه صنفها خطأ على انها مسرحية ظلية، والسبب هنا واضح وهو سوء فهم المصطلح بطبيعة الحال. ومسرحية «مسطرة الخيال» تعني المثال، أي مسرحية المثال. وهي مسرحية كما هو واضح من بنائها، ويؤديها ممثلون أحياء، وتخلو من أنماط المسرحية الظلية الضرورية، والتي تشكل الأساس في بنية المسرحية الظلية مثل: المقدم الذي يمهد للأحداث، والحازق والرخم اللذان يوكل إليهما مهمة إثارة الانتباه والإضحاك، كما أن عبدالباقي الإسحاقي لم يستخدم كلمة بابة، وإنما استخدم كلمة مسطرة. ونقول إنه حتى لو كان قد استخدم مصطلح بابة لما جاز لنا أن نصنفها ضمن مسرحيات خيال الظل، لأن بابة كمصطلح كانت تطلق على المسرحية الظلية وغير الظلية. ومسرحية «مسطرة الخيال» عبارة عن صياغة شعرية قصيرة، ذات فصل واحد، كتبت باللهجة الدارجة المصرية، وفيها خمس شخصيات.(٤٧)

نختتم كلامنا عن مصطلح خيال بما جاء عند ابن الحاج المتوفي ١٣٣٦م، حيث يصف لنا في كتابه «المدخل» أعمال المخايلين، ويؤكد لنا أنهم ممثلون أحياء يقومون بعمل مسرحية غير ظلية. كما يسلمنا بدوره إلى المصطلح الثالث وهو اللعبة، وكذلك مصطلح البابة اللذين سبق ذكرهما أثناء كلامنا عن مسرحية عبدالباقي الإسحاقي.

اللعبة والبابة

«وهو أن بعض المخايلين من أهل اللهو واللعب إذا عملوا الخيال بحضرة بعض العوام، وغيرهم في بعض الأوقات يخرجون في أثناء لعبهم لعبة يسمونها بابة القاضي، فيلبسون زيه من كبر العمامة وسعة الأكمام وطولها، وطول الطيلسان فيرقصون به ويذكرون عليه فواحش كثيرة ينسبونها إليه فيكثر ضحك من هناك، ويسخرون به، ويكثرون النقوط عليهم بسبب ذلك».(٤٨)

اعتقد انه قد أصبح من الواضح تماما بعد ذكر كل هذه الأسانيد أن المخايلين ليسوا إلا ممثلين أحياء، وأن المخايلة ومشتقاتها تعني التمثيلية أو المسرحية. ومصطلح لعبة الذي تردد عند ابن الحاج، تردد أيضا عند يعقوب صنوع، ومصطلح لعبة يرادف اللفظة الأوروبية (Play)، أي مسرحية وأن هذا الاستخدام الأخير هو السائد في اللغات الأوروبية. كما ورد هذا المصطلح أيضا عند عاصم القيسي الأندلسي (المتوفي ١٤٢٦م)، حينما ذكر أن المخنث قال لدعبل: واللـه لئن هجوتني لأخرجن أمك في اللعبة، كما استخدم الجبرتي نفس المصطلح (لعبة) في وصفه لافتتاح الكوميدي فرانسيز بمصر ضمن ما ورد ذكره لأحداث ٢٩ ديسمبر ١٨٠٠ «يتفرجون على ملاعيب يلعبها جماعة منهم». كما نجد نفس الاستخدام أيضا عند أحمد تيمور باشا في كتابه خيال الظل، الصادر من دار الكتاب العربي في الصفحات من ٢٥ - ٢٩.

ونستخلص من هذا الفحص لهذه المصطلحات أن مصطلح لعبة يرادف الحكاية والخيال، وكلها تعني المسرحية أو التمثيلية، كما أن هذه المصطلحات ترادف أيضا مصطلحا ارتبط في أذهان كثير من النقاد بخيال

الظل فحسب وهو مصطلح بابـة، بينما النص الذي ذكره ابن الحاج يوضح لنا بجلاء شـديد أن مصطلح بابة يـدل أيضا على التمثيليـة الحية التي يلعبهـا ممثلون حقيقيـون بالإضـافة إلى أن المصطلح ينسحب أيضـا على التمثيلية الظلية، وهذا يعطينا الحق في الاستنتاج والاستنبـاط بأن الأعمال التي كانت تؤدى تمثيلا حيا، كانت تتخـذ لها أحيـانـا وسيطـا آخـر، كما يحدث الآن. فأحيـانـا العـرض المسرحي يتحـول إلى مسلسل إذاعي أو تليفـزيوني أو فيلم سينمائي والعكس صحيح. ولـو رجعنا إلى النص مـرة أخرى وتفحصنـاه جيدا لـوجدنـاه يوضح لنا مجموعة المصطلحات واستخداماتها الحقيقية مثل: (المخايلون، الخيال، يخرجون، لعبهم، لعبة، بابة). ويضيف إلى دلالة هذه المصطلحات الأسلوب الـذي كانت تؤدى به من حيث الزي كالعمامة الكبيرة وسعة الأكمام وكافـة الهيئة التي كان يظهر عليها الممثل بـالإضافة إلى الرقص وخلافـه. والحقيقة أن استخدام المصطلحات كان يتم تداولـه بمرونة تسمح له بالتنقل من شكل فني إلى آخر مثلما استخـدم أحمد تيمور باشا لفظ لعبة، وأطلقها على تمثيليات خيال الظل، بينما نجد رفـاعة رافع الطهطاوي يستخدم لعبـة للدلالة على المسرحيـة في وصفـه للمسرح البـاريسي، وكـذلك صنـوع والجبرتي والبيروني (١٠٤٨م) وابن النـديم (ت ٩٩٥م). إذن مصطلح (بابة)(٤٧) يعني أيضا مسرحية أو مشهدا، وأنه كان يستخدم في التعبير عن التمثيلية الظلية وعن المسرحيات التي كـان يؤديها ممثلون حقيقيون على السواء. وإذ وصلنا إلى هـذه النقطة يجدر بنا أن ننتقل إلى أشكـال مسرحيـة متطورة، من هـذه الأشكال شكـل عرفتـه مصر كـان يستخـدم لعـلاج المرضى النفسيين ورد ذكره في كتـاب (الرسالـة المصرية) لأمية بن عبدالعزيز الأندلسي، الـذي يروي لنا أقصوصة نستخلص منها معرفة مصر لهذا النوع من المسرح، حيث يقول:

«ومن طريف مـا سمعته انه كـان بمصر منذ عهد قـريب رجل ملازم للمارستان، يستـدعى للمرضى كما يستدعى الأطباء، فيدخل على المريض فيحكي له حكايات مضحكة، وخرافات مسلية، ويخرج له وجوها مضحكة. وكان مع ذلك لطيفا في إضحاكه».

وواضح من هذا السياق انه كـان تمثيلا لأهداف نفسية، تستخدم فيه الأقنعة المختلفة لإبراز شخصيات مختلفة ضاحكة، كما أن جعفر الراقص كان يقدم نوعـا استعراضيا، وإن كان الدكتور إبراهيم حمادة قد أنكر عليه ذلك في كتابه خيال الظل(٤٨) وفهمه على أنه نوع من خيال الظل، وإذا كان تمثيل جعفر الراقص يقدم نوعا من خيال الظل في اصطلاح العصر، فلم يعد هناك حاجة إلى التمييز بين أنماط البابة. وحسب مناقشتنا السابقة فـإن كلمة خيال تعني مسرحية حية، إذن فـإن جعفر الراقص كان - ولا بد - مبتكـرا لنوع من الأداء الحي يشمل الرقص، والباحث يميل إلى رأي موريه في هذه الناحية، ويتفق معه تماما، وإن كان الأمر يحتاج منا في هـذه الزاويـة إلى دراسات مستقلـة مفصلة عن جعفـر الراقـص، لأنه إذا كـان هذا الفـرض صحيحا لاكتشفنا تاريخا هامـا جدا لبداية نمط من المسرحية يتم فيه التمثيل الـذي يشمل الرقص. ويمكن الاستعانة بتاريخ سبط التعـاويذي (١١٢٥ - ١١٨٧)، الذي كـان صديقا لجعفـر الراقص لمعرفـة بداية تقـريبية لهذا النوع، ونستطيع أن نفترض أن مسرحيات جعفر بدأت في القرن الثاني عشر الميلادي.

ويبدو أن العرب قـد أضافوا كلمة الظل إلى كلمة خيال في القـرن الحادي عشر، وبها أرادوا أن يصفوا نوع المسرحية التي تقع فيها ظلال الدمى، أو تماثيل، وأشكال جلدية على ستارة يعكسها مصباح أو شمعة. ومما يرجح أيضا أن المسرح الحي كان أقدم من خيال الظل، ثم واكب خيال الظل بعد ذلك.

شكل المسرحيات

وكانت المسرحيات تقدم في شكل لوحات، أو اسكتشات هزلية تميل أحيانا إلى الإباحية الفجة بمعيار عصرنا، تماما مثلما كان يحدث في العصور الوسطى الأوروبية.

شكل مسرحي آخر عند ابن عبد ربه

كما أن ابن عبد ربه (٨٦٩ - ٩٤٠م) قد أخبرنا عن شكل آخر في كتابه العقد الفريد. يصف لنا فيه نوعا آخر من المسرح في عهد خلافة المهدي (٧٧٥ - ٧٨٥). حيث كان يصف لنا رجلا يحاول دائما أن يجد طريقا إلى تحقيق مبدأ الحق، ويحذر ضد كل ما يغضب الله، وكان معتادا على ركوب عصا، يستخدمها كحصان، وكان يقدم هذا العرض مرتين في الأسبوع. وأهمية هذه الحادثة بالنسبة لنا، إنها تظهر الهيئة التي يظهر بها الممثلون، فهذا الرجل كان يهتم اهتماما كبيرا بالاكسسوار (المكملات المسرحية)، حيث كان يضع على رأسه طاقية من الورق المصبغ واضعا في وسطها شخصا من الشمع على شكل نعامة، وعلى صدره كان يضع حبلا قد ربط طرفيه في سالفيه، ويتعارج في مشيته، وكانت تساعده امرأة عجوز كانت تلف شعرها بشبكة، وتعلق في رقبتها جرسا، وكانت تركب هي الأخرى جريدة، وتضع في يدها ذيل بقرة تضرب به على الجريدة كأنها تحفز الدابة على السير السريع. وهذه صورة تمثل فيها امرأة بجوار الرجل. لكننا نجد أن المؤرخ قد صنف هذا اللون من المسرح بفقد العقل، وقد وضع ذلك ضمن تصنيفاته، حيث روى هذه النادرة ضمن الطرائف، وتحت عنوان المجانين وحادي المزاج (الصفراوية). وهي نظرة ليست جديدة على مؤرخينا.(٤٩)

السماجة أو التمثيل بالأقنعة

ننتقل الآن إلى مصطلح قد ورد في سياق البحث من قبل، وهو يدل على نمط تمثيلي مختلف عن الأنماط الأخرى، وهو نمط محدد جدا من المسرح. فالسماجة شكل من أشكال الأداء التمثيلي يشترط فيه ارتداء الأقنعة، ويصف لنا أبو حيان التوحيدي هذا النوع من التمثيل في كتابه الإمتاع والمؤانسة، الصادر في القاهرة ١٩٣٩، ص ٥٩، حيث قد وصف لنا شخصية رجل يحاول أن يخفي الحقيقة خلف قناع من الأسلاك، بينما يرى د. جلال الخياط أن السماجة قد حلت محل الكرج(٥٠) في القرن الثالث الهجري، ويربط السماجة بالكرج على اعتبار انها فرع من فروع الحكاية، بينما نجد أن النادرة التاريخية التي ذكرها د. علي الراعي أكثر وضوحا، علما بأنه لم يلفت نظره طبيعة المصطلح، لكنه أمدنا بمثل ثري يؤكد أن السماجة نوع من الأنواع التمثيلية التي يرتدي فيها الممثل القناع، وهي أقرب إلى شكل الكوميديا ديللارتي الإيطالية، فقد نقل د. الراعي هذه الأقصوصة في أغلب الظن نقلا عن شريف خازنادار، لكنه لم يذكر مصدرها بالضبط، فالدكتور الراعي لايهتم في كتاباته بمثل هذه الأمور.

«وكان المتوكل، إلى جانب هذا التوجه إلى فنون العرض المسرحية، يكن ودا خاصا لجماعة من الممثلين الهزليين، أطلق عليهم اسم: «السماجة» بتشديد الميم، وهم قوم يحاكون حركات بعض الناس ويمثلونهم في مظاهر مضحكة، إيناسا للناس. وتصادف أن دخل إسحق بن إبراهيم، على المتوكل في يوم نوروز، فوجد هؤلاء السماجة بين يده، وقد قربوا منه للقط الدراهم التي تنثر عليهم، وجذبوا ذيل المتوكل. فلما رأى إسحق ذلك، ولى مغضبا وهو يتمتم: «أف، وتف! فما تغني حراستنا المملكة مع هذا التضبيع!». ورآه

المتوكل قد ولى فقال: ويلكم، ردوا أبا الحسين، فقد خرج مغضبا! فخرج الحجاب والخدم خلفه. فدخل وهو يسمع «وصيفا وزرافة» كل مكروه، حتى وصل إلى المتوكل. فقال: «ما أغضبك، ولم خرجت؟» فقال: «يا أمير المؤمنين عساك تتوهم أن هذا الملك ليس له من الأعداء مثل ما له من الأولياء! تجلس في مجلس يبتذلك فيه مثل هؤلاء الكلاب، تجذب ذيلك، وكل واحد منهم متنكر بصورة منكرة، فما يؤمن أن يكون فيهم عدو قد احتسب نفسه ديانة وله نية فاسدة وطوية ردية، فيثب بك!..» فقال المتوكل: «يا أبا الحسين، لا تغضب، فو الله لا تراني على مثلها أبدا» وبنى للمتوكل بعد ذلك مجلس مشرف، ينظر منه إلى السماجة. وهكذا، لم يتخل المتوكل عن حبه لتمثيل السماجة، وإنما صنع لنفسه مقصورة يرى منها العرض عن بعد. أي انه بنى مسرحا بدائيا. ممثلوه السماجة ومتفرجه الوحيد المتوكل!»[٥١]

وهكذا نرى الممثلين أو السماجين كانوا يتنكرون في صور يصعب معها معرفة شخصياتهم الحقيقية، ولكننا نجد موريه يضيف إلى هذه المعلومات، معلومة أخرى وهي أن «السماجة» كان يستخدم أحيانا مرادفا باسم «المقنعة» الذي كان شائعا في العصر العباسي، كما أنه يذكر أيضا أن المؤرخين العرب قد كفوا عن استخدام كلمة سماجة بعد القرن الحادي عشر إلا في النقل من كتب التاريخ القديم والقرون السابقة، وأن آخر المؤرخين العرب الذين ذكروا مصطلح السماجة الشابشتي (المتوفي ٩٩٨م)، والمصابيحي (المتوفي ١٠٢٩م)[٥٢].

المحبظون أو «فن المحبظين»

ونختتم جولتنا بهذا المصطلح وهو يدل على جماعة أو فرقة من الممثلين، والممثل مفرده محبظ، وأغلب الظن انه كان لشخص يدعى بهذا الاسم، مثل أولاد رابية. وليس له تفسير غير ذلك، وقد باءت بالفشل كل المحاولات التي جدت في البحث عن أصل فصيح في معاجم اللغة لهذا المصطلح، لكنه بعد عملية مسح لكثير من الفرق التي استمدت اسمها من اسم رائد هذا الفن الذي كان يضم إليه غالبا أفراد أسرته لتكوين فرقته، ثم أطلق بعد ذلك الاسم على كل من ينضم إلى هذه الفرقة، وبمرور الزمن تحول إلى معنى اصطلاحي يطلق على من يمتهن الحرفة نفسها، مثل ذلك أولاد عاكف، وأولاد رابية، وأسرة مارون النقاش، وفي العشرينيات فرقة أولاد عكاشة.

لقد تبين عدم إمكان العثور على الأصل اللغوي للمحبظ لكن المعنى الاصطلاحي لحسن الحظ شديد الوضوح، فهو يعني الممثل الفكاهي (الكوميديان)، وهو لا يطلق على الممثل الذي يقوم بعمل التمثيليات الظلية، ولكنه كما ذكرنا سلفا في صدر البحث يعد أقدم من خيال الظل، أو على الأقل يواكبه. وقد ورد عند ابن دانيال، كما ذكرنا بمفهومه الاصطلاحي، «أنا محبظ الشيطان»، بمعنى أنا ممثل الشيطان. وفي المحبظين غالبا ما يجمع المخرج والمؤلف في شخص واحد، وقد أمدنا ابن إياس بمجموعة من الأخبار توضح أن المحبظ هو الممثل، كما يؤكد أن مصطلح الخيال يعني التمثيل الحي، ونستطيع أن نتلمس هذه الحقيقة من خلال هذا الخبر الذي أورده ابن إياس:

«توفي الريس محمد فتات العنبر ريس المحبظين (يقصد به المخرج) وكان أستاذا في صنعة الخيال وكان قد فاق على بريوه في هذا الفن..»[٥٣]

كما يوضح ابن إياس الفرق الكامل بين أصحاب خيال الظل، وأصحاب الخيال أو المخايلين، أو المحبظين في روايته عن ربيع الأول عام ٩٠٤هـ الموافق أكتوبر ١٤٩٨.

حيث ذكر:

«فأرسل [السلطان الملك الناصر] أحضر أبو الخير بعدة خيال الظل، وجوق مغاني العرب، وبريوه ريس المحبظين».(٥٤).

وهنا ميز ابن إياس بوضوح بين أبي الخير الذي يؤدي مسرحية خيال الظل الذي يظهر ومعه العدة الخاصة بهذا الفن، وبريوه ريس المحبظين، ويتساءل موريه وله الحق في ذلك: إذا كان كل من الفنين خيال الظل والتمثيل الحي هما نفس الشيء، فما حاجة ابن إياس إلى تمييز أبي الخير عن بريوه. وما يهمنا هنا في هذا الصدد أن مصطلح محبظ لا يعني ممثلا فقط، وإنما يدل على تخصص بعينه في الأداء التمثيلي وهو الأداء الفكاهي. ومحبظ تعادل في اللغات الأوروبية كوميديان (الممثل الهزلي).

***

والآن وقد اختتمنا رحلتنا مع المصطلحات الغربية والعربية المختارة، تلك المصطلحات التي أسيء فهمها في مصر والوطن العربي، وترك سوء الفهم هذا وراءه آثارا سلبية تجسدت في أحكام غير دقيقة، وصلت إلى حد إنكار معرفة العرب قبل الحملة الفرنسية. وقد كان هم المبحثين بالدرجة الأولى الكشف عن بداية منطقية موثقة للمسرح العربي. وقد أثبت البحث أن معرفتنا بالمسرح ترجع إلى ما قبل التاريخين المعروفين (الحملة الفرنسية - مارون النقاش ١٨٤٧). كما تناول البحث إيضاح فكرة المسرح والفروق الجوهرية بينه وبين الدراما. وتوصل بهذا المفهوم إلى أن بداية المسرح العربي قديمة قدم الإنسان العربي نفسه، أما البداية التي كانت تستلزم المدونات والتي تطورت إلى الشكل الناضج لمفهوم المسرح فقد تطلبت مناقشة مجموعة أخرى من المصطلحات العربية لم يكن حظها أفضل من نظيرتها الغربية، وقد أفرد لها المبحث الثاني الذي كشف عن أن سوء الفهم لها قد أدى إلى أن غمضت علينا أشكال مسرحية عربية تعود إلى العصور الوسطى الإسلامية.

وقد سهل علينا تحديد هذه البداية معرفتنا الدقيقة للمصطلحات الثلاثة (الحكاية والخيال واللعبة)، ورؤيتها من زاوية مختلفة غير التي نظر منها النقاد المعاصرون وتوصل البحث إلى أنها كلها مترادفات لمعنى واحد وهو التمثيل الحي. وفهم حقيقة هذه المصطلحات كشف لنا عن أنماط من الأداء المسرحي الحي، لم تكن معروفة لنا من قبل بهذه الدقة مثل النمط المسرحي المعروف باسم «السماجة» كفن شبيه بالكوميديا ديلارتي، كما تعرفنا على نشاط المحبظين، وقد اجتهدنا في تفسير معنى المصطلح لغويا، رغم وضوح المعنى الاصطلاحي. وقد أثبت البحث قدم هذا الفن. كما توصل البحث إلى أن العرب قد أضافوا كلمة ظل إلى كلمة خيال في حوالي القرن الحادي عشر الميلادي للتمييز بين التمثيل الحي والتمثيل الظلي العرائسي.

كما أثبت البحث أن مصطلح بابة كان يطلق على المسرحية الحية والظلية على السواء.

وخلاصة نتائج البحثين أننا قد توصلنا إلى أن بداية التمثيل العربي وفق المدونات والوثائق التي عرضنا لها ترجع إلى ما قبل القرن التاسع الميلادي.

وإننا في تلك الحقبة قد عرفنا أنماطا مسرحية متنوعة بالإضافة إلى خيال الظل العرائسي والتعازي الشيعية، وأن من الأسباب التي عملت على تقلص المسرح واختناقه بالإضافة إلى سوء فهم المصطلحات من قبل النقاد المعاصرين هـو أن القدماء أنفسهم كانت نظرتهم لهذا النوع من النشاط الفني متعالية، تلك النظرة جعلت الأدباء والشعـراء ينؤون بأنفسهم عنه إلا في حـالات نادرة، وتركوا مهمـة تطوير المسرح لـرجل المسرح وحده الذي كان غالبا ما يجمع بين المخرج والممثل والمؤلف في شخص واحد.

هوامش البحث

(١) Shmuel Moreh a Live Theatre in Medieval lslam, Jerusalem, 1986.

(٢) د. محمد يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي. دار الثقافة، بيروت . ط ٣، ١٩٨٠. ص ٧٤ - ٧٥.

(٣) إبراهيم حمادة. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣. ص ١٥٤

(٤) استحدث فريق من النقاد المحدثين مصطلحا لم تعرفه اللغة العربيـة ولم يذكر في شعرهم ولم يرد في القرآن الكريم وهو مصطلح «الفرجة» الذي قصدوا به التصغير والتحقير لأشكالنـا المسرحية، وظنوا أنهم بهذا قد خرجوا من المأزق، علما بأنهم لو تدبـروا الأمر لوجدوا أن هذا المصطلح ترجمة لكلمة المسرحة أو المسرح نفسه بمفهومه العلمي. وفي معجم المأثـورات اللغوية والتعابير الأدبية لمصنفه سليمان فياض، الصادر عن الهيئة المصرية عام ١٩٩٣، ورد الفعل تفرج ولم يرد المصدر فرجـة. «تفرج على كذا، بكذا: تسلى بمشاهدة كذا طرحا لهمه» وهكذا نرى أن الفرجة ما هي إلا المسرح بمفهومه الواسع.

(٥) قد وصف الدكتور / محمد يوسف نجم. في المرجع السابق. ص١٧ - بعض أشكالنا المسرحية التي يعرفها، بأنها لا تستحق أن تدرج في سجل الفن المسرحي، وهو رأي في الحقيقة يدل علي عدم إلمامه بمفهوم المسرح إلماما كافيا من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو نموذج للنقد الأدبي المتعالي، حتى على ما اعترف به العالم كلـه (مسرح خيال الظل)، ناسيا أن العالم يشاركنا فن خيال الظـل أيضا. أما ما يطلق عليه بالملاهي الشعبية فيكشف أيضا عن عدم إلمامه بتاريخ المسرح الغربي في عصوره الوسيطة بصورة دقيقة، حيث قد عرف المسرح الأوروبي في قرونه الوسطى أشكـالا مسرحية تكاد تتطابق مع هذه الأشكال العربية التي كانت تتزامن معها. انظر للبـاحث، دراسة عن بريشت بعنوان: الـوجه المجهول لبرتولت بـريشت. مجلة المسرح عدد فبراير ١٩٩٥ . وهـذا نص ما ذكره د. محمد يـوسف نجم «المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق، فن جديد، ولج باب حضارتنـا في النهضة الحديثة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر. إذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله وأدبـه، فعلينا أن نسقط من حديثنا، ألوان الملاهي الشعبية، التي قد تحوي مشـابه من هذا الفن، ولكنها تختلف عنه اختلافا كبيرا إذ لا بد من التحديد الدقيق، الذي يهيىء لنا تمييز هذا الفن عن غيره من ألوان التسلية الشعبية، كخيال الظل والقرقوز [الأراجـوز] وأعمال المقلـدين والشعـراء الشعبيين فمثل هــذه الألـوان، لا تنـدرج في سجـل هـذا الفن، وإن حـوت بعـض عنـاصره الشكلية».

(٦) المرجع السابق ص ١٧ - ٢١.

(٧) «وفيه كل المكان الذي أنشؤوه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المسمى في لغتهم بالكمدي [بالكوميدي] وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال. ليلة واحدة، يتفرجون بـه على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي، مقدار أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم، ولا يـدخل أحد إليـه إلا بورقة معلـومة وهيئـة مخصوصـة» المرجع السابق. ص ٩، عجـائب الآثار في التراجم والأخبار، دار المعارف، أحداث ٢٩ ديسمبر ١٨٠٠.

(٨) المعلم يعقـوب حنـا (١٧٤٥ - ١٨٠١)، ولـد في ملـوي حـوالي ١٧٤٥، والتحق في عهـد علي بك الكبير بخـدمـة سليمان أغـا كبير الانكشاريـة أو رئيسها، واستطاع من خلال إشرافـه على إدارة أملاك رئيس الانكشاريـة أن ينمي ثروته الخاصة، تعـاون مع الفرنسيين، كلفه كليبر بتنظيم مالية البلاد وعينه، قائدا للفيلق القبطي الذي شكل في مصر، ورقـاه القائد العام جاك مينو الذي سمى نفسه عبدالله إلى رتبة جنرال، وجعله مساعدا للجنـرال بليار في مارس ١٨٠١ . ومنذ ذلك التاريخ ارتبط مصيره ومصير الفيلق القبطي بمصر بالجيش الفرنسي وعند تسليم القاهرة في يونيو ١٨٠١، دخل الجنرال يعقوب في اتفاقيـة التسليم، وغادر القاهرة مع الحملة ليبحر معها إلى فرنسا بعد خـدمة دامت ثلاث سنـوات قضاها في التعاون مع الفـرنسيين، ولكن وافته المنية في ١٦ أغسطس ١٨٠١ على ظهـر السفينة قبل أن يصل إلى فـرنسا. وصفه الجبرتي بـأبشع الأوصاف في كتـابه عجـائب الآثار. ص ٣٤٧ - ٤٧٦، وأيد تلـك النظرة الدكتـور أحمد حسن الصاوي في كتابه «المعلم يعقوب بين الأسطورة والحقيقة». دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦ . بينما حاول د. لويس عوض أن يصبغ عليه صفة البطولة القومية في كتابه «تاريخ الفكر المصري الحديث». مدبولي. القاهرة. ط ٤، ١٩٨٧. ص ١٤٩ - ١٥٥.

(٩) موريه. ص ٦٠٤.

(١٠) أنشأت الحملة الفرنسية جريدتين فرنسيتين: إحداهما سياسية والأخرى علمية، فالأولى هي جريدة كوريية دليجيبت Courriet de L' Egypte (الجوائب المصرية) وهي جريدة سياسية تصدر بالفرنسية كل أربعة أيام في أربع صفحات من القطع الصغير وكانت هذه الجريدة هي الصحيفة شبه الرسمية للحملة الفرنسية. ظهر العدد الأول منها في ٢٩ أغسطس ١٧٩٨. والجريدة الثانية هي لا ديكا اجيبسن La de Cade Egyptinne (العشرية المصرية). راجع عبدالرحمن الرافعي. تاريخ الحركة القومية، وتطور نظام الحكم في مصر. دار المعارف، ١٩٨٧. ص ١٤٠.

(١١) المرجع السابق ص ١٣٥، ٣٩٩.

(١٢) انظر دراسة للباحث في مجلة المسرح عدد فبراير ١٩٩٥.

(١٣) زكي طليمات. التمثيل - التمثيلية وفن التمثيل العربي. الكويت. (د. ت .) ص ١٤.

(١٤) د. إبراهيم حمادة. آفاق في المسرح العربي. المركز العربي للبحث والنشر. القاهرة، ١٩٨٣. ص ٢٨٣.

(١٥) أشاع يعقوب صنوع عن مسرحه دورا سياسيا مبالغا فيه أدى في نهاية الأمر إلى غلق مسرحه، ثم نفيه من البلاد بعد ذلك. بينما الحقيقة في أسباب نفيه تعود إلى ولائه إلى عم الخديوي إسماعيل، الأمير عبدالحليم (١٨٢٦ - ١٨٩٤) المعروف باسم حليم، فقد كانا هو والأمير مصطفى فاضل شقيق إسماعيل من أبيه مرشحين لوراثة العرش، غير أن إسماعيل سعى جهده في أن يؤول العرش إلى أكبر أنجاله، ونجح في مسعاه في سنة ١٨٦٦، بفضل الأموال الطائلة التي بذلها في الآستانة، كما اشترطت تركيا أيضا مقابل هذا التغيير مضاعفة الجزية السنوية، وبذلك حرم حليم من عرش مصر. وقد تصيد الماسونيون الأمير الجريح ولقبوه أستاذا أعظم لهم في محفل الشرق الأكبر المصري سنة ١٨٦٧. وفي سنة ١٨٦٨ نفاه إسماعيل من مصر إثر اكتشاف مكيدة لاغتياله، قيل إنه دبرها مع بعض الإيطاليين الماسونيين، فاتخذها إسماعيل ذريعة للتخلص منه، وتابع ذلك بطرد أعوانه الذين كان يعقوب صنوع أخلصهم، والذي ظل يؤيده في صحفه العربية في باريس حتى وفاته. راجع عبدالرحمن الرافعي. عصر إسماعيل . دار المعارف. ط ٤، ١٩٨٧. ص ٧٩ - ٨٢، وكذلك د. علي شلش. الماسونية في مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣. ص ٤٢ - ٤٣.

(١٦) د. إبراهيم حمادة. آفاق . ص ٩٥.

(١٧) د. رمسيس عوض. اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩. ص ٨.

(١٨) فاروق خورشيد. الجذور الشعبية للمسرح العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١ . ص ٧ - ١١.

(١٩) راجع نشأة المسرح الاغريقي عند د. إبراهيم سكر. الدراما الإغريقية. المكتبة الثقافية. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. العدد ٢٠٣. وخاصة فيما يتعلق بنشأة الكوميديا. ص ١٤ - ١٦.

(٢٠) انظر. ادريان بيج. موت المؤلف المسرحي. إصدارات المهرجان التجريبي ١٩٩٣

(٢١) Aristoteles. Poetik. Reclam. Stuttgart. 1982. S.25.

راجع إبراهيم حمادة. طبيعة الدراما. الصادر عن دار المعارف. ص ٦ - ٩. حيث ذكر أن اليونان قد فرقوا بين كلمة دراما التي تعني يفعل، وكلمة تياترو التي تعني الرؤية أو المشاهدة.

(٢٢) قد ترجم الدكتور شكري عياد كتاب فن الشعر لأرسطو الذي حققه مع الترجمة الحديثة له، والذي صدر عن دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة، ١٩٦٧. ص ٥٦ - ٥٧. ترجم «العملية الإخراجية» بكلمة «المنظر» وجاءت ترجمة د. إبراهيم حمادة لنفس الكتاب. الصادر عن الانجلو المصرية ص ٩٩. ترجم نفس اللفظة بطريقة أكثر غموضا حيث قد أطلق عليها «عنصر المرئيات المسرحية» وهو على ما يبدو متأثر في ترجمته بترجمة الدكتور شكري عياد. علما بأن الكلمة واضحة كل الوضوح في النص الألماني بأنها «الإخراج المسرحي». والعملية الإخراجية تعني أيضا العرض المسرحي بكل مشتملاته.

(٢٣) نقاد الأدب هم الذين ابتدعوا عملية تحليل النص الدرامي منفصلا عن العرض المسرحي، في تصديهم للأعمال المسرحية، ولذلك يمكن للواحد منهم أن يتعرض للنص الدرامي دون مشاهدة العرض المسرحي، أو يستغرق في تحليل النص الدرامي وقيمه المختلفة، بحيث لا تشعر معه بجو العرض أو إضافاته، حتى صبغت هذه الطريقة كثيرا من النقد المسرحي المطروح في الساحة، ثم يجيء أحيانا على استحياء التعرض في بعض العبارات المقتضبة السريعة وأحيانا الغامضة التي تتناول الأداء التمثيلي دون ربط معاييره بعلوم المسرح. تأتي العبارات مبتسرة: أدى الممثل أداء جيدا، تفوقت فلانة على نفسها في الدور الفلاني، وكان أداء فلان متميزا، وكان المنظر موحيا، والحركة سلسة، والإضاءة موفقة، والموسيقى ملائمة. وهكذا. وكثير من هذه الاكليشيهات التي تأتي في ذيل المقال النقدي، ونادرا ما يطالع الإنسان نقدا يرتبط بشكل مباشر بعلوم هذه المفردات ومن هنا يأتي التباين الشهير في الأحكام على العمل الفني الواحد. خاصة في الأساسيات.

(٢٤) Arthur Kahane. Theater. Berlin, 1930. S. 9.

(٢٥) قسطنطين سيرجيفتش ستانسلافسكي (١٨٦٣ - ١٩٣٨) مخرج روسي وصاحب فرقة ومدرسة في الأداء التمثيلي. درس في فرنسا. أنشأ هو وزميله دانتشنكو مسرح الفن بموسكو سنة ١٨٩٨. طاف بفرقته أوروبا وأمريكا. انظر المقدمة التي كتبها وتتصدر المجلد الرابع لمؤلفات أنطون تشيخوف. ترجمة د. أبو بكر يوسف. دار التقدم. موسكو، ١٩٨٣. ص ٣ - ٢٨.

(٢٦) Siegfred Melchinger. Tschechow. dtv. Hannover, 1974. S. 96 - 106.

(٢٧) Alke Platz - Waury. Drama und Theater. Tubingen, 1978. S. 12.

(٢٨) جزيرة أندونيسية شرقي جزيرة جاوا يفصلها عنها مضيق بالي (المنجد).
(٢٩) إبراهيم حمادة. ابن دانيال. ص ٣٨ - ٤٢.
(٣٠) المقريزي. خطط المقريزي. كتاب التحرير. ص ٢٢٤ - ٢٢٥.
(٣١) المخنث أحد ألقاب الممثل في العصر الأموي والعصر العباسي، وقد أخذ الممثل ألقابا مختلفة منها: الحاكية، الخيال مخايل، المسخر، اللعاب، مقلداتي، محبظ، السماجة لاعب، ذو الوجهين، المنافق، الخريع، الأخذ بالوجوه، ابن رابية وسموا أيضا الممثلين بالصفاعنة، وأصحاب الرمادية، وأرباب الخيال.
(٣٢) أخرج: يدل على التمثيل أو القيام بالدور.
(٣٣) د. جلال الخياط. الأصول الدرامية في الشعر العربي. العراق، ١٩٨٢. ص ٤١، وموريه. ص ٥٦٧.
(٣٤) موريه. المرجع السابق ص ٥٦٧ د. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة. الكويت، ١٩٨٠. ص ١١. وعند إبراهيم حمادة. خيال الظل. ص ٤٥. قد ذكر الشابشتي تلك الحادثة في كتابه. الديارات أو الأديرة. ط٢. بغداد، ١٩٦٩. ص ١٨٨. وتروي الحكاية عن الشاعر دعبل، وهو أبو جعفر الحسن (وقيل عبدالرحمن وقيل محمد) بن علي الخزاعي. عرف بمجونه حتى إن أبا العلاء المعري عده من الزنادقة في رسالة الغفران، كما عرف بحدة هجائه، حتى قيل إنه قتل بقرب السوس في الأهواز بتحريض من مالك بن طوق لهجائه إياه. انظر. كارل بروكلمان. تاريخ الأدب العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣. ص ١ - ٢، ص ٣٥٨ - ٣٥٩.
(٣٥) موريه. ص ٥٦٧.
(٣٦) الجاحظ. البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام محمد هارون. ط٣. القاهرة، ١٩٦٨. ص ٦٩ - ٧٠ .موريه. ص ٥٦٩. وعلى عقلة عرسان. الظواهر المسرحية عند العرب. ليبيا. ط ٢، ١٩٨٣. ص ٩٠ - ٩١.
(٣٧) د. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص ١٢ - ١٣.
(٣٨) المسعودي. مروج الذهب. منشورات الجامعة اللبنانية رقم ١١ لعام ١٩٧٤. جـ ٥. ص ١٥٥ أورد هذا النص أيضا على عقلة عرسان في كتابه الظواهر المسرحية. ص ٩٥.
(٣٩) موريه. ص ٥٧٠. وعند ابن شاكر الكتبي. فوات الوفيات. بولاق ١٨٦٦، الشاتشتي. الديارات . ص ١٨٥ - ١٩٠.
(٤٠) موريه. ص ٥٧١. الشابشتي. ص ١٢ - ١٣.
(٤١) المقريزي. المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار. القاهرة، ١٩٢٣. جـ ٤. ص ٩ - ١١، موريه. ص ٥٧٢.
(٤٢) د. الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص ١١
(٤٣) د. جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي . ط ٣، ١٩٩٢. ص ١٣ - ٨٥، كما أفرد د. جابر عصفور فصلا للخيال تحت عنوان «الخيال المتعقل في دراسة نقد الأحياء» في كتابه «قراءة التراث النقدي» دار سعاد الصباح، ١٩٩٢. ولم يمس فكرة التمثيل.
(٤٤) موريه. ص ٥٧٤. ألف ليلة وليلة في الليلة. ص ٥٧١.
(٤٥) إبراهيم حمادة. خيال الظل. ص ٩٧. ذكر إبراهيم حمادة هذه الحادثة دون أن يلفت نظره مفهوم المخايلة على أنها تمثيل حي، وليس بالضرورة أن ترتبط بخيال الظل. فالمخايل يعني الممثل، سواء كان يمثل تمثيلا حيا أو بالعرائس والمخايلة كذلك تعني التمثيلية.
(٤٦) كان الملك المعظم مظفر الدين صاحب إربل، كما ذكر المؤرخ ابن خلكان في كتابه وفيات الأعيان وأنباء الزمان. ج٣. القاهرة، ١٩٤٨. ص٢٧٤. كان يعد في كل قبة جوق من المغاني وجوق من أرباب الخيال ومن أصحاب الملاهي. وتبطل معايش الناس في تلك المدة، كما لو كانوا يتفرغون لهذا المهرجان الذي يعده مظفر الدين، وفي تلك المدة لا يبقى لهم شغل إلا التفرج والدوران على هذه الفرق. وكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر يشاهد هذه العروض ويسمع غناهم ويتفرج على تمثيلهم في القباب، ويبيت في الخانقاة يعمل السماع. وجو المهرجان الذي يدور في النهار يذكرنا بما كان يفعله الإغريق في احتفالاتهم. انظر إبراهيم حمادة. خيال الظل. ص ٤٠.
(٤٧) مجلة الكاتب. الهيئة العامة للكتاب. عدد فبراير ١٩٧٨. والجدير بالذكر أن الدكتور إبراهيم حمادة قد ذكر في كتابه خيال الظل. ص ٥٦ - ٥٨، معاني أخرى للبابة، وعلى الرغم من أن استشهادات إبراهيم حمادة ترجح أنها تدل على التمثيل الحي، إلا أنه فهمها على أنها تخص المسرحية الظلية فقط.
(٤٨) ابن الحاج. المدخل. القاهرة، ١٩٢٩، ص ١٤٦. عن موريه. ص ٥٨٢.
(٤٩) إبراهيم حمادة. خيال الظل. ص ٤٦.
(٥٠) يشرح د. جلال الخياط معنى الكرج في كتابه الأصول الدرامية في الشعر العربي الصادر في العراق، ١٩٨٢. ص ٤١. بأن الكرج في لسان العرب وتاج العروس يعني أنه شيء يتخذ مثل المهر يلعب عليه.
(٥١) د. الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص ١٤ - ١٥.
(٥٢) موريه. ص ٥٩٤.
(٥٣) ابن إياس. بدائع الزهور. القاهرة، ١٩٦٣. جـ ٣. ص ٣٤١. موريه ص ٥٩٨.
(٥٤) المرجع السابق. ص ٤٠١. موريه. ص ٥٩٩.

أوراق التعبير الإبداعي

عن انشغالات العروي الفكرية*

د. عبدالعالي بوطيب**

يعد الأستاذ عبدالله العروي من المفكرين المغاربة القلائل المعروفين في الأوساط الثقافية العربية بتنوع اهتماماتهم المعرفية وتشعبها، من تاريخ لفلسفة ففن فسياسة.. إلخ، اهتمامات تنعكس آثارها الواضحة على مختلف أعماله النظرية والإبداعية على السواء، ولو بأشكال ودرجات متباينة تفرضها طبيعة كل عمل، وما تسمح به خصوصياته من إمكانيات تعبيرية متنوعة، مما يفسر التداخل والتكامل الملحوظين، على مستوى المواضيع المطروحة، بين كل هذه الأعمال، بحيث تصبح الأعمال الإبداعية والفكرية واجهة من واجهات الكشف عن هذه الاهتمامات والمشاغل، واستجلاء أبعادها، وفي هذا الإطار يمكن فهم ما قاله الأستاذ العروي في إحدى استجواباته الأخيرة: (أشعر أني كشفت عن كل الأوراق في الفريق وفي أوراق).(١) على أنه إذا كان الأمر كذلك بالنسبة له ككاتب، فإني اعتقد من جهتي كقارىء بأن (أوراق) كشفت أكثر من (الفريق)(***) عن هذه الآراء، وعبرت عنها، خصوصا وأنها طرحت بوضوح العديد من القضايا الفكرية والفنية التي شكلت - ومازالت - الهاجس المركزي لانشغالات الأستاذ العروي في كتاباته النظرية، مما يسفر الطابع الدسم لهذا العمل الإبداعي المتميز، لدرجة يشعر معها القارىء في

(*) عبدالله العروي: أوراق، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.

(**) كلية الآداب - مكناس - المغرب.

(***) تجدر الإشارة إلى أن - الفريق - هي الرواية الثالثة للأستاذ العروي، صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٨٦، عن المركز الثقافي العربي، بعد روايتين سابقتين، هما:

- الغربة: عن دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧١.
- اليتيم: عن دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٧٨.

النهاية بنوع من التخمة المعرفية - إذا جاز التعبير - نظرا للجولة الفكرية الشاملة، العميقة، والممتعة التي يقوم بها مع كاتبه في جميع أرجاء همومه وانشغالاته المعرفية الواسعة، باعتباره مؤرخا يكسر قاعدة التخصص الأكاديمي الضيق، لتمتد لمختلف المجالات الثقافية الأخرى.

وهو ما قد يشكل عائقا كبيرا، يصعب معه على القارىء العادي، من منطلق خلفيته الفكرية والإبداعية الضيقة، التعامل معه، واستيعابه، بنوع من السهولة واليسر، ولعل هذا الإحساس هو ما عبر عنه أحد مستجوبيه قائلا: (هناك انطباع لدى القارىء المغربي والعربي أن رواياتك قلما تستطيع أن تجتذب إليها المتلقي ليواصل القراءة أو إعادتها).[٢] قناعة نعتقد أن الأستاذ العروي نفسه يشعر بها، وإن كان يبررها بكونه يكتب لقراء العقل لا العين، وأن خطابه موجه - أساسا - للفئة الواعية التي بإمكانها التواصل معه دون حواجز (فإذا قرأني النقاد والقصاصون فهذا يجزيني).[٣]

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا أعماله تحظى بإعجاب وتقدير كبيرين في الأوساط الأدبية، المغربية والعربية على السواء، لا لثرائها المعرفي فقط، وإنما لكونها مسكونة - أيضا - بهاجس البحث عن أنسب الأشكال التعبيرية وأحدثها لتبليغ هذه الأفكار والمعتقدات، عملا برأي إدريس بطل (أوراق) القائل: (بأن المرء يستطيع دائما أن يستمر في تأليف روايات على نمط بالزاك، كما يستطيع أن يكتب، بمساعدة القواميس، ملحمة بالأكادية، لكن لأي قارىء، وبأي هدف سوى المحافظة على كنز لغوي موروث).[٤]

وحتى نقرب القارىء الكريم من هذه الملاحظات، ونقدم له الدليل الملموس على صحتها، نتوقف قليلا عند (أوراق) العمل الروائي الرابع للأستاذ العروي، في محاولة لاستجلاء بعض جوانبه الفنية والفكرية.

وهكذا يمكننا القول - إجمالا - بأن هذا العمل عبارة عن محاولة من السارد لحث شعيب على كتابة سيرة ذهنية لصديقه المتوفي إدريس،[*] اعتمادا على الكنانيش المبتورة، والأوراق المبعثرة التي خلفها وراءه، وفاء لروحه من جهة، واستجلاء لسرموته من جهة أخرى، وبعد تردد أولي معقول من شعيب، خوفا من الإساءة لروح هذا الصديق، وتهيبا من صعوبة تحقيق الأمانة والصدق المطلوبين في مثل هذه الحالات التي يباعد فيها الزمن بين القارىء والمقروء، وما قد يترتب عن ذلك من تداخل وتمازج بين العناصر الذاتية والموضوعية في تشكيل صورة المادة المقروءة، وجعلها أقرب للخيال - الشبح، منها للواقع - الحقيقة: (يدعي البعض القدرة على استحضار الماضي، ما فات وانعزل من الزمن، بجزئياته ودقائقه، هذا سر حجب عني، لا استطيع حتى استحضار شكل إدريس، قد وصفته، وأصفه لك الآن، كما لو أني أرفع ستارا، أو أقلب أوراق اليوم، متوسط القامة، قوي العضلات، كبير الرأس، سلس الشعر، عريض الجبهة، أخضر العينين، غليظ الأنف، واسع الفم، صورة مؤلفة من مجموعة لقطات غير متزامنة، عاشرته حتى اني لم أعد أراه، احتفظت بصورة منقوشة في ذهني كانت مطابقة لما كنت أرى في وقت من الأوقات، ثم انفصلت وبقيت مرتبطة بشبح أطلق عليه اسم إدريس، تغير هو، وبقيت هي

(*) تجدر الإشارة إلى أن شخصيتي شعيب وإدريس تتواجدان بشكل دائم في كل أعمال الأستاذ العروي الروائية، مما يضفي عليها، من هذه الناحية، صفتي الوحدة والتكامل.

ثابتة).(٥) أقول بعد تردد طفيف، وإلحاح كبير من السارد، قبل شعيب تحمل هذه المسئولية، وإن كان - في العمق - يستشعر جسامتها.(*) تناول أوراق إدريس باعتبارها الوثائق الشخصية التي سيعتمدها في كتابة سيرة صديقه الذهنية، بغية الكشف عن أسباب وفاته المفاجئة.

وبالمناسبة، تجدر الإشارة إلى أن مجرد ربط البحث في السيرة الذهنية لإدريس، بأسباب وفاته، يعد - في اعتقادي - مؤشرا ضمنيا كافيا على أن الشكوك تنحصر فيما هو فكري نفسي، ولاعلاقة لها إطلاقا بأي مجال آخر، مما يفسر - طبعا - سر هيمنة المناقشات الفكرية النظرية على النص، وكثرة إحالاته المرجعية المختلفة والمتنوعة، على غير ماهو مألوف في مثل هذه الأعمال الإبداعية.(**)

وبما أن هذه الأوراق مبعثرة ومتناثرة، فقد استوجب ذلك من شعيب قراءة أولية ومتأنية لها، بغية ترتيبها، وتصنيفها، وبالتالي إخضاعها، شأنها في ذلك شأن كل الوثائق الكتابية الأخرى، لما يعرف بالمنهج كخطوة منهجية إجبارية مألوفة ومعروفة في قراءة الوثيقة التاريخية قراءة سليمة، تقترب أكثر من حقيقتها، مقلصة - قدر المستطاع - هامش الاستنتاجات والتأويلات الذاتية المغرضة، عملا برأي إدريس القائل: (إن المشكل العويص الذي يعترضنا هو كيفية قراءة ما بين أيدينا من تلك الوثائق)(٦).

مما يبرر الحيرة الكبيرة التي عبر عنها شعيب، في شكل استفسارات وتساؤلات عميقة وخطيرة، وهو يتلقى هذه الأوراق - الوثائق من السارد: (من قال لك إنه كان يرغب في أن يحفظ ذكره؟ من يضمن لنا أن ما ترك هو أحسن وأصدق ما كتب؟ ألا يكون الأهم ما حجبه عنا، واختفى بوفاته؟ الأوراق - بلاشك - غير متسلسلة، أساليبها - لاشك - متنوعة، إذا ركبتها على كيفي ربما حملتها معنى غير الذي أراده إدريس، ربما أعطيت عنه صورة غير مطابقة للحقيقة، وإذا نشرت كل ما فيها على حاله ربما ألحقت به الضرر، قد أعطي عنه صورة أقل وفاء من تلك التي خططتها عندما جعلت منه شخصية خيالية)(٧).

وهذا ما يتضح - ضمنيا طبعا - من التبويب العام الذي وضعه شعيب لهذه الوثائق، ومن خلالها للعمل ككل، حيث نجده يقسمها، بالإضافة للمقدمة (شبح شعيب)، والخاتمة (التأبين)، لثلاثة أقسام، يشتمل كل قسم منها على ثلاثة فصول، يحمل كل واحد منها عنوانا دالا على مضمون الأوراق المدرجة فيه، وطبيعة المرحلة التي تؤرخ لها، بحيث يصبح توزيعها النهائي، كما يبين ذلك الفهرس العام للرواية، على الشكل التالي:

(*) بالمناسبة لابد من الإشارة إلى أن مثل هذا التهيب والحرص نجد الأستاذ العروي يعبر عنهما في دراسته للوثيقة التاريخية المكتوبة في مداخلته المعنونة (بالمنهجية بين الإبداع والاتباع) ضمن ندوة المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، المنظمة بكلية الاداب بالرباط، حيث يقول: «صحيح أن هناك ضياعا في ميدان المعاني كالضياع الحاصل في الفيزياء حسب قانون كارنو، بقدر ما يبتعد المرء عن عصر المؤلف بقدر ما تضيع أفكاره ويصعب فهم أقواله على وجهها الكامل، لأن كل قول صريح يخفي أقوالا ضمنية بديهية، وهذه هي التي تضيع مع ذهاب الأجيال، ولكن هذا لا يعني أن القارىء حر، وأن المؤلف له الحق أن يقول ما يشاء، الفكر التاريخي، أو بعبارة أعم الفكر العلمي، هو ذلك الذي يحاول بكل قواه، رغم تعدد العراقيل استكشاف ما كان يدور في ذهن المؤلف أو ذاك، من مؤلفي الماضي، وإن كان يعلم أن الغاية المنشودة لا تتحقق أبدا كاملة، الحقيقة التاريخية كالحقيقة العلمية تبتعد أمامنا بقدر ما نلاحقها، لكن المهم هو بالضبط الحرص على الملاحقة» ص ١٢-١٣.

(**) للإشارة فقط النص يتوفر على ١٣٩ إحالة.

«- شبح شعيب.

القسم الأول:

- الفصل الأول: العائلة.

- الفصل الثاني: المدرسة.

- الفصل الثالث: الوطن.

القسم الثاني:

- الفصل الرابع: الوجدان.

- الفصل الخامس: الضمير.

- الفصل السادس: الهوية.

القسم الثالث:

- الفصل السابع: العاطفة.

- الفصل الثامن: الذوق.

- الفصل التاسع: التعبير.

- التأبين»(٨).

وهـو توزيع يقـوم - كما هو واضح - على عـدة معايير، منهـا الكرونـولوجي الـذي يعتمد التسلسل الـزمني التصاعـدي للوثـائق، بدءا بـالطفولة، وانتهـاء بالخيبـة والموت، مرورا بما بينهما من مـراحل الدراسـة المختلفة الأخرى، وهـذا ما يمكن استشفـافه، بالملمـوس، من التوالي الـزمني المحكم لأقسام العمل الثـلاثة الكبرى، حيث يهتم كل قسم منها بمرحلة معينة من مراحل حيـاة إدريس. وهكذا يغطي القسم الأول مرحلة الطفولة إلى نهاية التعليم الثانوي، بينما يغطي القسم الثاني مرحلة التعليم الجامعي، أما القسم الثالث والأخير فيهتم بمرحلة ما بعد الـدراسة الجامعية. ومنها المعيـار التيماتي - الموضوعاتي الذي يعتمد فيـه شعيب، لتوزيع أوراق إدريس داخل كل قسم، على ما بينها من تقارب مضموني، تندرج كل مجموعة تحت عنوان الفصل المعبر عنها.

بعد هـذه العملية الأولية الضروريـة لقراءة الوثيقـة المكتوبـة قراءة سليمة، ينتقل بنـا شعيب لاستعراض محتويات هذه الأوراق - الوثائق، المنضوية تحت كل فصل، والمتضمنة في كل قسم، معتمدا في ذلك طريقة خاصة، ومتميزة في السرد الـروائي تذكرنا بما يعرف في كتب التراث العربي بـالمتن والحاشية، حيث يقدم المتن أولا بشكل موضوعي، وهو هنا ورقة من أوراق إدريس موضوعة بين قوسين، يعقبها التعليق، وهو هنا عبارة عن نقاش بين السارد وشعيب حـول جميع جوانب الوثيقة (المتن) الفكـرية والفنية في علاقتهـا الوطيدة بسيرة إدريس الذهنية. بغيـة الوصول لتحديد أسباب وفـاته المفاجئة، كل ذلك - طبعا - في سيـاق تطور مسيرته الفكرية والاجتماعية الخاصة، في ارتباطها بالمعطيات السياسية والفكرية العامة التي شهدتها المرحلة التاريخية التي عاش فيها، سواء على المستـوى الوطني أو الدولي، خصوصا وأنه عاصر فترة انتقاليـة حساسة تمتد على

أربعين سنة، موزعة مناصفة بين مرحلتي الاستعمار والاستقلال، وهي خطة نعتقد أن اختيارها لم يأت اعتباطيا، بقدر ما يندرج في إطار استراتيجية إبداعية شاملة ومتكاملة، الغاية منها خلق فرص نقاش عام وعميق حول مجمل القضايا الفكرية والفنية والتاريخية المتضمنة في أوراق إدريس، مركز اهتمام السارد، باعتباره: (الأنا الثانية للكاتب)[٩] (le narrateur est le second mois de l'auteur)، حسب تعبير واين بوث (W. Booth)، مما سيمكنه - في النهاية - من التعبير عن بعض آرائه الخاصة التي يصعب التعبير عنها في إطار كتاباته النظرية والفكرية: (في أعمالي النقدية أحاول أن أكون متجردا غير منتم لبلد أو لثقافة أو لعقيدة معينة، أذهب إلى حد أن أريد أن يكون كلامي، وكأنه صادر عن شخص أجنبي تماما على هذه المشاغل، لكني أعلم أن هذا موقف نظري فقط، مفترض إن لم نقل مفتعل، أعلم أنني بوقوفي هذا الموقف أسهو عن جانب من ذاتي، فأعود لأصفه بوسيلة أخرى، بأسلوب متميز خاص به، هو الأسلوب الأدبي)[١٠] وهو نقاش - على الرغم من طابعه التجريدي العميق أحيانا - نعتقد أنه يثري العمل السردي ويخدمه، أكثر مما يعرقله، نظرا لكونه يتماشى وصميم المهام والمسئوليات العديدة والمتنوعة المنوطة بالسارد في هذا العمل، ومشروعه الرامي لكتابة سيرة إدريس الذهنية.

وللتخفيف من الطابع التجريدي لهذا النقاش، وإضفاء أكبر قدر ممكن من الحيوية عليه، صاغه الكاتب في شكل حوار دائم ومستمر، بين شخصيتين مختلفتي الرؤية والتكوين، هما السارد وشعيب، كما يتجلى ذلك واضحا - ضمنيا - من أقوالهما، مما فسح المجال واسعا لتبادل وجهات النظر من جهة، كما مكن من تناول القضايا المعروضة من جميع جوانبها المختلفة، اعتمادا على جدلية السؤال والجواب الدائر بينهما حول أوراق إدريس من جهة أخرى.

وبذلك يمكننا القول: إن السارد اعتمد في هذا العمل الرؤية المجسمة (la vision stéréoscopique)[١١] حسب تودوروف، أو ما يعرف بالتبئير الداخلي المتعدد (Focalisation interne multiple)[١٢]. إن شئنا استعمال مصطلحات جيرار جنيت، المعروفة بتعدد وتنوع نظراتها الخاصة للقضية الواحدة المعروضة، مما يمنح القارىء فرصة الإحاطة الشاملة بدقائقها من جهة، ويوفر له في الوقت ذاته إمكانية ضبط الفروق النوعية بين نظرات الشخصيات له، من جهة ثانية: (وبالفعل، فإن تعدد الإدراكات يعطينا نظرة أكثر تعقيدا للظاهرة الموصوفة، ومن جهة أخرى فإن أوصاف حدث واحد تسمح لنا بتركيز اهتمامنا على الشخصية التي تدركه، لأننا نعرف الحكاية سلفا).[١٣] علما بأن دور ووظيفة هذا النقاش/ التعريف هنا، لا تقف عند هذا الحد، وإنما تتجاوزه لما هو أبعد، حيث يحاول السارد عبره إيجاد نسق منطقي يضبط العلاقة بين مختلف أوراق إدريس المبعثرة والمتناثرة، وذلك عن طريق ملء الثغرات الموجودة فيما بينها، وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن السارد في الوضعية الخاصة التي يوجد عليها، أمام متن حكائي(*) كتابي مبتور، وغير متساوق (أوراق إدريس)، مضطر، إن هو أراد القيام بالمسئولية المنوطة به على

(*) لابد من الإشارة إلى أننا نستعمل هنا مصطلح متن حكائي (Histoire Fable) تجاوزا فقط، نظرا لأن ما بين يدي السارد هنا لا يعدو أن يكون مجرد حزمة أوراق متناثرة، بعضها يحكي عن بعض مراحل حياة إدريس، لكن أغلبها يسجل انطباعاته الخاصة، إما عن بعض الأحداث أو الكتب أو الفنون... إلخ، أي أنه خليط من الأحداث الفعلية والفكرية، وهذا ما يشكل استثناء خاصا عما ألفناه في المتون الحكائية الكلاسيكية المعروفة، التي عادة ما يتحدث فيها عن وقائع موضوعية، ولعل مبعث ذلك الرغبة المحددة قبليا في كتابة سيرة ذهنية لإدريس، وليس بيوغرافيا، والفرق طبعا كبير بين هذين الشكلين الأدبيين.

أحسن وجـه، الجمع بين أكثر من وظيفة، وألا يقتصر فقط على الوظيفة السردية (la fonction narrative)[١٤] باعتبارها المهمة الأساسية المتمثلة في تقديم أوراق إدريس بشكل موضوعي محايد دون تعليق أو تأويل، لما سيترتب على ذلك من تقصير وإخلال بـالمسئولية، يتـولد عنهما - بالضرورة - مواجهـة مباشرة للقارىء بهذه الوثائق، لن يتمكن معها، بأي حال من الأحوال من فك ألغازها، وهو ما يعني بعبارة أخرى ضياع الأهداف والغايات المسطرة من وراء العمل ككل. لهذا - وتفاديا من السارد لهذه المضاعفات غير المرغوب فيها - نجده يقوم إلى جانب الوظيفة الأساسية السابقة، بمجموعة من الوظائف الثانوية الأخرى، كالوظيفة التوثيقية (la fonction testimoniale ou'attestation)[١٥] المتمثلة في تحديد مصدر حصوله على هذه الوثائق، حتى لا يبقى هناك أي شك لدى القارىء في مصداقيتها، وبالتالي في مصداقية خطابه حولها: (أخبرني من أثق به أن والدته نذرت وهو في بطنها...)[١٦] يقول الأستاذ اللبان إنه قرأ في كناشة أحد أقربائه أن مولـده...)[١٧] هذه أوراق إدريس، فخذها أنت أقرب النـاس إليه، وإلا اشتراها البقال ليحرقها، أو يغلف بها الحمص، الكتابة حرفتك، افعل بها ما تراه نافعا).[١٨] ووظيفة التواصل أو الشرح (la fonction de communication)[١٩] قصد تقريب القارىء من حقيقة الوثيقة - الورقة، وإلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة عليها، حتى يسهل على القارىء إدراك خباياها وانتقادها على المستويين الشكلي والفكري على السواء، لنستمع إليه يعلق على الورقة الأولى قائلا: (الظاهر من كلامه أنه لم يعر كبير اهتمام لمسألة الأصل والنسب، يعلم أنه من البشر، أنه ينتمي إلى التجار، التجار الحقيقيين، لا الهواة مثل أبيه، الذين يتخذون التجارة مشغلا لا مكسبا)[٢٠]. ولعل هذا ما انعكس على مستوى الصيغ التعبيرية الموظفة، فأتت في شكل مراوحة مستمرة ودائمة بين السرد والعرض، الحكي والتعليق، مما يمكن ملامسته بسهولة في خطابات كل الشخصيات دون استثناء.

وعموما فقد تمكنا عبر هذا التناوب التعبيري والرؤيوي الدقيق، والمحكم في الوقت ذاته من متابعة رحلة إدريس المعرفية، وبعبارة أخرى الذهنية، من خلال الوقوف المتأني عند أهم المحطات المعيشية، الفكرية، التي كان لها أكبر الأثر في النهاية المأساوية التي آلت إليها حياته، والتي يمكن توزيعها لثلاث محطات، تطابق في مجموعها التقسيم الثلاثي للعمل ككل - كما أسلفنا - فماذا يمكن القول عن هذه المحطات - المراحل؟.

أولا - المرحلة الأولى: وتوافق على المستوى النصي القسم الأول منه، كما أنها تغطي على المستوى الزمني من عمر إدريس المرحلة التعليمية الابتدائية والثانوية، حتى حصوله على الباكلوريا، وأهم ما يميزها أنها شكلت اللبنة الأساسية التي سيقام على صرحها كيان إدريس الشخصي، لدرجة سيتعذر عليه مستقبلا التخلص من تأثيرها القوي، فكريا وشعوريا، خصوصا وأنها عرفت مسارا واحدا من البداية للنهاية تمثل في التعليم العصري الفرنسي آنذاك، بكل ما يهيمن على مواده ومقرراته من توجهات فكرية، معرفية وحضارية ذات الأصول الغربية البعيدة كليا عن المعطيات الوطنية والقومية والدينية الأصيلة، التي كانت والدته ترغب في تنشئته عليها: (أخبرني من أثق به أن والدته نذرت وهو في بطنها ألا تدخله مدارس النصارى، وأن توقفه على شيوخ فاس ومراكش، لكنها ماتت وهو صغير، فوجه إلى غير ما أرادت، سافر إلى بر العدو ولسنين عديدة حتى ثقف رطانتهم وصناعتهم، خالط الكبراء والنبهاء منهم

دون أن يتخلى عن عقيدة وعادات قومه، ظن الجميع أنه سيعود بمعارف ونواميس تقلب الأحجار إبريزا، لكن لم يتحقق شيء من ذلك، ربما بسبب نذر أمه)[٢١] .

وهكذا تعلم في هذه المرحلة اللغة الفرنسية وأتقنها، كما اطلع على العديد من المعارف الغربية خصوصا الفلسفية والفكرية منها، ككتب نيتشه وديكارت وسارتر، مما سيكون له أكبر الأثر في تشكيل شخصية إدريس في هذه المرحلة الأولى والأساسية من حياته، طبعها بصبغة عقلانية مفرطة، على حساب فقر عاطفي وجداني فظيع، لن تظهر عواقبه السلبية إلا فيما بعد، ومما زاد في تعميق هذا الاختلال في نمو ملكات إدريس العقلية والعاطفية، غياب المرأة من حياته العائلية والشخصية، خصوصا بعد وفاة والدته وهو في سن مكبرة، وعدم تعرفه كذلك على أي فتاة تعوضه هذا الحنان المفقود، كما يمكن أن نضيف لذلك أيضا انفصاله المبكر عن العائلة وجوها العاطفي لأسباب دراسية، فهو تارة في مراكش، وأخرى في الرباط، وثالثة في الدار البيضاء...

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا إدريس في المرحلة المتأخرة من تعليمه الثانوي، ومع اشتداد الأزمة الوطنية، وتأزم الصراع بين القوى التحررية المغربية والاستعمار، يواكب مستجدات هذه الفترة الحرجة من تاريخ المغرب، تحليلا وتقويما بنفس المعايير العقلانية التي تشبع بها في الفلسفة النتشوية والسارترية المؤمنة بالطاقات البطولية الفردية والحرية والمسئولية، في غياب مثل أعلى مسبق، وهو ما يبدو جليا في المذكرات والأوراق الخاصة التي تركها إدريس بخصوص هذه المرحلة، موضحا فيها آراءه ومواقفه الشخصية من مختلف القضايا المعروضة، إما بشكل مباشر أو غير مباشر، لعل أبرزها التركيز على أهمية الدور التربوي والنفسي. كعامل أساسي في تحقيق الاستقلال الحقيقي لا الشكلي، ولو كان ذلك على حساب الحرية العامة والخاصة في مرحلة تاريخية انتقالية معينة، كتلك التي سيعرفها المغرب بعد حصوله على الاستقلال: (لأننا لا نكافح من أجل حرية الأفراد، حرية المغاربة، بل في سبيل حرية المغرب، نريد مغربا مستقلا حتى لو عاش المغاربة في البداية تحت ديكتاتورية رهيبة، لذا لا نلقي سمعا لمن يقول: المعمرون أرحم من الملاكين المغاربة، الرأسماليون الفرنسيون أعدل من البورجوازيين المغاربة، الدخلاء دخلاء وكفى، نقول هذا لا عن كراهية عمياء، أو تحيز حزبي، ولكن عن استنتاج منطقي. إن الثورة النفسانية التي ستعيد وحدها للمغاربة، والمسلمين عامة، موقعهم في العالم والتاريخ، يستحيل أن تكون من عمل الفرنسيين، بل أن تطبق بحضورهم، لا يحصل التغيير اللازم، الذي قد يتطلب اللجوء إلى القوة، لا يمكن القضاء على الخمول الموروث المانع لكل تقدم، إلا في ظل الاستقلال)[٢٢] ويضيف قائلا في نفس الفصل الثالث المعنون بالوطن: (كل يوم ازداد قناعة أن المقاومة الحقيقية هي الميدان النفساني، يجب أن نحارب هذه الذهنية، حتى نجتثها).[٢٣] وهو يستدل على صحة ادعائه بالإضافة طبعا لاقتناعاته الفكرية المترتبة عن مطالعاته الفلسفية الغربية، بنتائج بعض التجارب العلمية التي أجراها بعض الباحثين الأجانب على التأثير السلبي لبعض البرامج التعليمية التقليدية، في توجيه بعض الملكات الفكرية للتلاميذ الذين يخضعون إليها:(كتب الإنجليزي هاكسلي مقالا مطولا عن تونس، وصف فيه ما لمسه من وعي نقدي وحب استطلاع عند صغار التونسيين، ولاحظ أنهم بقدر ما يتلقون دروسا في الدين بقدر ما يختفي وعيهم النقدي، ويشيع بينهم الكسل الذهني)[٢٤]. وهو ما يفسر مختلف الانتقادات العامة التي وجهها إدريس في هذا الفصل للبرامج

والاستراتيجيات الحزبية والسياسية المتبعة آنذاك: (يخطىء الحزب عندما يظن أن الكفاح السياسي كاف، لا، الدليل هو ما نلاحظه من قمع، والصمت المحيط به).(٢٥) ويضيف معلقا على بعض المواقف: (درس الأزمة أن ملك البلاد في الظروف التاريخية الراهنة، كان عليه أن يسير شعبه لا أن يسبقه، والحزب أيضا ارتكب خطأ موضوعيا ما كان في وسعه أن يتحاشى، ظن أنه ينطق بلسان الشعب، في حين أنه كان ينطق بلسان الأقلية المتقدمة - أكثر من اللازم - على الأغلبية، لم يعم الوعي كل عناصر الشعب في البوادي والقرى والمداشر، اتسعت الفجوة بين الحزب والشعب، أراد الحزب أن يجر إليه الشعب بعنف، فتمططت الحبال، ثم تقطعت واندس عملاء العدو بين الجار والمجرور).(٢٦) وكخلاصة عامة يمكن القول: إن أهم ما يميز هذه المرحلة الأولى من سيرة إدريس الذهنية، تشبعه الكبير بالتراث الغربي الفكري، مقابل غياب واضح للثقافة العربية الإسلامية الأصيلة، مما ترتب عنه ضمور ملحوظ للجانب العاطفي الوجداني في شخصيته أمام طغيان الجانب العقلاني، كما يظهر ذلك جليا من اهتمامه المفرط بالقضايا الموضوعية العامة على حساب القضايا الذاتية الخاصة، وكذا في طريقة تعامله معها، مما سيكون له طبعا الأثر البين في تشكيل شخصيته الذهنية من جهة، ويفسر في الوقت ذاته سر النهاية المأساوية التي ستؤول إليها حياته من جهة أخرى، كما سيتضح ذلك جليا في المراحل الموالية من هذه السيرة الذهنية.

ثانيا: المرحلة الثانية: وتضم فصول القسم الثاني الثلاثة (الوجدان - الضمير - الهوية)، وتغطي على المستوى الزمني المرحلة التعليمية الجامعية التي سيقضيها إدريس بفرنسا: (ثم سافر إلى باريس يوم العاشر من أكتوبر، فاز بمنحة حكومية على شرط أن يهيىء المباراة العامة لولوج المدرسة الإدارية)،(٢٧) وبذلك سيحقق نقلة نوعية إضافية خاصة على مستوى ارتباطه بالتراث الثقافي والحضاري الغربي، مقابل اغتراب شبه كلي عن الواقع والثقافة الوطنيين.

وهكذا فبعد ما كانت علاقته بهذا التراث تقتصر في المرحلة التعليمية السابقة، على ماهو نظري ممثلا في الدروس والمحاضرات التي كان يتلقاها، إضافة للكتب التي كان يطالعها، مع بقائه في الجو الحضاري المغربي، فإننا سنجده في هذه المرحلة يقطع علاقته المباشرة كليا بهذا الواقع، بحيث لن يحضر بعد إلا كذكرى وشبح تبرز على أرضيته وإطاره الخلفي صورة وملامح الواقع الغربي، مما سيشكل تحولا نوعيا خطيرا في مسيرة إدريس الذهنية، نظرا للاختلافات الكبيرة الموجودة بين الواقعين المغربي والفرنسي، الشرقي والمغربي، وهكذا ورغم الجهود المضنية - التي سيبذلها إدريس من البداية للتغلب على آثار هذه المعاناة النفسية والفكرية، عن طريق الانعزال عن الأجواء الطلابية المغربية في باريس والاهتمام أكثر بالتحصيل والتثقيف الشخصيين: (اجتمع في دار المغرب عدد من الطلبة المغاربة الذين قضوا سنوات في باريس، دون أن يحققوا أية نتيجة، كانوا لا يبرحون الحي الجامعي... من الغرفة إلى المطعم، ومنه إلى المقهى، ثم إلى قاعة الاجتماع يلعبون الكارتة، يشربون البيرة، يتذاكرون في أخبار المغرب، الحقيقية والملفقة، تأذى إدريس من جوارهم، حتى انه فضل بعد سنة أن ينتقل إلى دار اليابان، حيث لم يكن يعرف أحدا، حيث كان يسمع حس الريشة إذا لمست الأرض).(٢٨) إلا أن بوادر أزمة نفسية كبيرة كانت تتشكل في الأعماق، زاد من تأججها أنها صادفت على المستوى الزمني الشخصي، مرحلة المراهقة بكل ما تعرفه من تحولات فيزيولوجية ونفسية كثيرة وخطيرة في نفس الوقت، بالإضافة إلى أنها قابلت على المستوى التاريخي العام اشتداد الأزمة المغربية الفرنسية، بكل

التطورات السريعة والمتلاحقة التي عرفتها، وهو ما يعني بعبارة أخرى، أن دواخل إدريس، ستكون في هذه المرحلة الثانية، على قصر مدتها مقارنة بالسابقة، (أربع سنوات مقابل سبع عشرة سنة)، مسرحا لتفاعلات مركبة، منها ما هو ذاتي خاص، ومنها ما هو موضوعي عام. كما يتضح ذلك جليا من خلال عناوين الفصول الثلاثة المشكلة لهذا القسم (الوجدان - الضمير - والهوية).

وهكذا، وعلى المستوى الأول الداخلي، سنجد إدريس يكتشف من خلال لقائه المباشر بالواقع الغربي ملاحظتين أساسيتين، ما كان ليكتشفهما لو بقي في المغرب، ولم يرحل إلى فرنسا، وكلاهما ترتبطان بتكوينه الشخصي.

الأولى: تخص الذوق، نلمس خلالها، منذ اللحظة الأولى التي وطأت فيها قدماه أرض باريس، الفرق بينه وبين الفرنسيين من هذه الناحية: (امتطى حافلة اخترقت الضواحي الجنوبية، بدت له العمارات سوداء. كل الألبسة باهتة. لا تخرج عن القهوي الفاتح، أو الحجري المقفل، كان يلبس معطفا أزرق، وحذاء ملمعا أحمر، أدرك في الحين أن لباسه لا يوافق أرضا تعادي الألوان).[٢٩] ويضيف قائلا: (كان حذاء إدريس الأحمر الملمع مقوى في جانب الكعب بقطعة حديد: كلما خطا خطوة تزعزع الدرج، لاحظت الفتاة مازحة: مصفح كالحصان! فعلم إدريس أن ذوق المغرب لا يوافق باريس، وبالفعل خلال السنوات الثلاث التالية اكتسب إدريس أفكارا جديدة، من أجل هذا سافر إلى فرنسا، لكن التحول الحقيقي الذي طرأ هو أنه اكتسب ذوقا جديدا. إن إدريس الذي حج إلى مونهارت قبل أن يغادر باريس أواخر غشت ١٩٥٦، غير إدريس الذي طرق دار المغرب، صباح عاشر أكتوبر ١٩٥٣).[٣٠]

الثانية: تمس الحب الذي يعتبر في نظر الغربيين عامة، والفرنسيين خاصة، الهدف الأساسي الأسمى للحياة التي يسعون لتحقيقها (الحب عاد لدى الأوروبيين هدف الحياة، تتساءل لماذا يدفع الناس بعضهم البعض، تظن أن الوازع هو المال أو الجاه أو النفوذ أو الميل إلى المخاطرة أو الذهول عن الذات بوسيلة الخمر أو غيره، ثم تكتشف أن أولئك المتدافعين يعتقدون أنهم يجرون وراء هدف، وراء حلم، هو الحب المتبادل، يجاهدون ليحافظوا عليه إن امتلكوه، وليعثروا عليه إن افتقدوه، كل شيء حولهم يخاطبهم بلغة الحب: المدرسة، الكنيسة، الكتاب، الصحيفة، المتحف، المسرح، السينما، الأنهار[٣١] . لدرجة أصبح معها عقيدة يؤمنون بها، ويتخذونها هدفا وغاية، فهم يقولون ويعيدون (ديننا الحب، ولاحب عند غيرنا) والدليل على ذلك أنك إذا ما دخلت إلى أية كنيسة صباح يوم الأحد: (ستسمع الخطيب يقرر أن المسيح هو الحب، افهم الكلمة أنت كما تريد، ولكن الملاحظ هو أن المسيحية سلوك، وسلوك المسيحيين يدور كله حول علاقة الحب المتبادل).[٣٢] مما سيشكل عاملا قويا لمساعدة إدريس على فهم الفراغ العاطفي المهول الذي تمر به حياته، وبالتالي الاختلال الكبير الذي يعرفه تكوينه الشخصي، حيث يعلو الجانب الفكري العقلاني على حساب الجانب العاطفي الوجداني: (عائد من السينما، أمر بقاعة الاجتماعات مضاءة صافية، مملوءة بالطلبة المحتفلين بعيد الميلاد! لم أشاركهم فرحتهم، التجأت إلى قاعة مظلمة، تابعت فيها أدوار قصة مبتذلة دغدغت عواطفي، وأطفأت شهوات نفسي، أتظاهر باحتقار زملائي، لأنهم يلهثون وراء الأنثى، لكن عندما أجد نفسي وحيدا مهجورا في قاعدة مكتظة بالأزواج. أكاد أتقيض غما، أقول إنها نوبة ضعف، سأتجاوزها، أقول إنه سيناريو أمثله باستمرار لنفسي).[٣٣] وبذلك يمكن القول - إجمالا- إن رحلة إدريس

التعليمية الجامعية لباريس، عاصمة الحضارة الغربية، في هذه الفترة الحساسة من حياته - المراهقة - شكلت حافزا كبيرا جعله يكتشف الكثير من جوانب الاختلاف والتناقض الموجود في تكوينه الشخصي، عاطفيا، وجماليا، مما سيحثه مستقبلا - دون شك - على بذل جهود كبيرة لتعويض هذا الخصاص، وتدارك ما فات، فهل سيوفق في تحقيق ذلك؟

الحقيقة أن الإجابة عن هذا السؤال لن تكون ممكنة إلا إذا استكملنا الحديث عن باقي جوانب التأثير الأخرى، خصوصا الموضوعية منها، التي سيخلفها على المستوى النفسي والفكري، اتصاله المباشر بفرنسا، في هذه المرحلة الحساسة من تاريخ العلاقة المغربية الفرنسية، في ظل التوتر الشديد الذي تعرفه، وما سيخلفه من آثار في نفسية إدريس، المثقف المغربي الحساس، انعكست على تشكيل ملامح الوجه الثاني البشع للحضارة الغربية - الفرنسية - التي فتنته سابقا بوجهها الإيجابي الأول، باعتبارها قوة سياسية استعمارية متسلطة على بلده، تنهب خيراته، وتستغل ثرواته، و تستعبد أهله، مستعملة في ذلك كل الوسائل والإمكانيات المتاحة، غير عابئة بأبسط الأعراف والمواثيق الدولية المعمول بها في هذا المجال، مما ستكون له دون شك عواقب ومضاعفات مباشرة واضحة على نظرة إدريس لفرنسا، ومن خلالها للغرب ككل، نظرة أقل ما يمكن أن يقال عنها إنها ثنائية، يختلط فيها الإعجاب بالكراهية، والحب بالحقد، العاطفة بالعقل، والذاتي بالموضوعي، لدرجة يصعب معها تحديد موقف نهائي واضح منها، وكيف لا؟! وهو يعجب بالجوانب الإيجابية في حياتهم العامة، المبنية على المحبة والإخاء، في الوقت نفسه الذي يكره فيه تعاملهم الوحشي اللاقانوني مع المطالب الوطنية العادلة والمشروعة في الحرية والاستقلال، وكأن فهمهم للمحبة ضاق لدرجة لم يعد معها يتسع ليشمل أبناء باقي الشعوب والأجناس والديانات الأخرى، وهو ما يفسر - في اعتقادي - الازدواجية البينة التي لاحظها شعيب والسارد في سلوك إدريس في هذه المرحلة، مقارنة بما سجله من انطباعات إيجابية عن الحضارة الغربية في بعض أوراقه، معللين ذلك بعوامل الزمن والمكان والأصل، يقول شعيب: « أتعجب إذ ألاحظ الفرق بين كاتب هذه السطور، وإدريس الذي كنا نقابله يوميا في الاجتماعات الطلابية، خاصة أثناء سنة ١٩٥٦، ثم أدقق فأرى بعض الأسباب لهذه الازدواجية.

- أسباب الزمن والمكان.

- نعم المكان باريس، والزمن منتصف القرن العشرين، ولا تنس ثالث الأثافي الأصل، ماذا يكتشف يا ترى شاب مغربي ذو ثقافة عربية إسلامية؟

- غير واضح فيما كتب.

- أتكلم عن التربية التي تلقاها إدريس في حظيرة عائلة مكونة من أب وجدة وإخوة، تربية لا تلعب فيها المرأة أي دور بعد السنة السابعة أو الثامنة، ماذا عساه أن يكتشف سوى الحب»[٣٤].

وإذا كنا نتفهم تماما سر تبرير هذين المتحاورين (شعيب والسارد)، ومن خلالهما طبعا الأستاذ العروي، لهذا الموقف المضطرب في سلوك إدريس، باعتماد عاملي التاريخ والجغرافية، باعتباره مؤرخا يعتمد في تفسيره للوثائق - كما أبرزنا ذلك سابقا، على هذين المعيارين - فإن الأمر الملفت للانتباه هنا هو إقحام عامل التربية

مرة أخرى، كعنصر هام في تحديد المقومات الذهنية للشخصية، واستجلاء الاسباب الخفية لبعض سلوكاتها المتناقضة الغامضة، مما يترك الانطباع لدى القارىء، من خلال هذا التأكيد المتواصل على أهميتها، بأن الأستاذ العروي يعيد إليها كل التطورات الخاصة التي ستعرفها حياة إدريس، وما ترتب عنها من مضاعفات عامة على مسيرة المغرب التاريخية، باعتباره رمزا لجيل مغربي معين، تلقى تربية خاصة، تميزت بالعقلانية - المثالية - المفرطة والتشبع بالفكر الغربي، على حساب الثقافة الوطنية العربية الإسلامية الأصيلة، مما سينعكس في الاختلال الشامل، والتحول اللامتناسق الذي ستعرفه مكونات شخصية إدريس من ناحية، والطريقة العقلانية المتطرفة التي سيتعامل من خلالها مع القضايا التي ستواجهه على المستويين الشخصي والوطني من ناحية أخرى، كان من أبرز مظاهرها القطيعة الفظيعة التي تفصله عن واقعه في ظل الإحساس بالتباعد المأساوي بين ما يفكر فيه وما يحياه، وهو شعور ستزكيه طبعا الأحداث التاريخية التي عرفها المغرب بعد حصوله على الاستقلال، بكل ما يرمز له هذا الحدث الهام من آمال وتطلعات، طالما راودت مخيلة أبناء الشعب المغربي، خصوصا منهم المترددين على فرنسا، دون أن تعرف للأسف الشديد ترجمتها العملية على أرض الواقع، مما سيصيبهم بإحباط وخيبة كبيرين، ستكون لهما دون شك آثار سلبية واضحة على سلوك هذا الجيل المغربي ممثلا في شخصية إدريس في المرحلة الثالثة والأخيرة من سيرته الذهنية، يقول إدريس واصفا هذا الإحساس المرير: (وبالمناسبة أذكر أننا نحن الذاهبين إلى فرنسا والعائدين منها كنا ضحية سراب، ظننا أيام الحماية، أن كل ما يوجد، على أرض الوطن ملك لنا، فتخيلنا المغرب أكثر تقدما، مما كان في الحقيقة، وعند الاستقلال أدركنا -بغتة- أن كل ما كنا نشاهده هو ملك لفرنسا وللفرنسيين، وأننا حتى لو أردنا اقتناءه لما استطعنا ذلك إلا بعد زمن طويل، بدت لنا الهوة السحيقة بين الواقع والأماني، وفهمنا أن الانطلاقة ستكون من نقطة وطيئة جدا جدا. فعمت إذن الخيبة، وبدأت الردة).(٣٥)

وبهذا يمكن القول: إن السر فيما حدث لإدريس وأمثاله، من خيبة وانفصال عن الواقع والمجتمع، مرده أساسا لنوعية التربية التي تلقاها، والتكوين الذي تشبع به، وما لعباه من دور في تشكيل ملامح الصورة الحالمة في ذهنه، عن كيف ينبغي أن تكون عليه الأمور، مما لم يجد له أثرا على أرضية الواقع، فبقي موزعا بشكل مأساوي بين حلم وردي، وواقع سوداوي، شأنه في ذلك شأن بطل رواية التربية الوجدانية لفلوبير (Flaubert) (l'éducation sentimentale) الذي ظل يعاني بدوره من نفس الإحساس المأساوي بالانفصال بين الحلم والواقع، ولعل هذا ما جعل لوكاش يصنفها في عمله التنظيري الرائد نظرية الرواية (la théorie du roman) ضمن خانة ما أسماه بروايات رومانسية خيبة الأمل (le romantisme de la désillusion) حيث إن (نمط علاقة عدم التلاؤم... يرجع إلى أن الروح أوسع وأرحب من جميع المصائر التي يسع الحياة أن تقدمها لها، والفرق البنيوي الحاسم الناجم عن ذلك، هو أن الأمر لم يعد يتعلق هنا بقبلي مجرد تجاه الحياة، يدعي التحقق بواسطة الأفعال، والتي تمنح صراعاته مع العالم الخارجي للرواية ترتيب الوقائع الذي يصنع لحمتها، وإنما يتعلق الأمر بواقع داخلي خالص مكتمل أو ناجز بدرجات متفاوتة، غني بالمضامين، ويدخل في تنافس مع واقع العالم الخارجي له، حياة خاصة به غنية ومضطربة، ويعد نفسه - بما له من ثقة تلقائية في ذاته - بمثابة الواقع الحقيقي الوحيد، وبمثابة ماهية للعالم ذاته، إنه واقع يشكل الفشل الذي يمنى به في محاولة جعل هذا التطابق تطابقا فعليا، عين موضوع السرد)(٣٦) وذلك مقابل المثالية المجردة (l'idéalisme

abstrait)، التي تمثلها رواية (دون كيشوت) (Don Quichote) لسرفانتس، والمحاولة التوفيقية التي تمثلها رواية (سنوات تعلم وهلم مايستر Les Années d'appreutissage deWilhelm Meister)* لجوته. لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا أوراق إدريس تتضمن من بين ما تتضمنه ملاحظاته عن هذه الرواية، لا باعتبارها نصا سرديا يتناول نفس الإشكال فحسب، و إنما أيضا أساسا لكونها تطرح قضية التربية كعنصر هام وأساسي في تشكيل كيان الشخصية، مما يجعلها - من هذه الناحية - أشبه ما تكون بصورة مصغرة لحكاية إدريس، وتوضيحا لأبعاد سيرته الذهنية الخفية، أي انها تقوم بما يعرف في المجال السردي بدور (الإرصاد) (la mise en abyme) أو (الانشطار)(**) على حد ترجمة الأستاذ اليابوري، حيث: (تتحول القصة الصغرى المتضمنة في الكبرى لمرآة، وعندما تأتي القصة المسبقة الكبرى لتتمادى فيها، فهي عرضة لأن تسفر عن جزئها الذي تنوي إخفاءه، إن الإرصاد في قصة تتوخى أن تكون ناقصة، يمكن أن يرى تنازعه، وقد انجلى عن قدرة كاشفة).(٣٧) وهو ما يكشف أبعاد التعليق المعبر الذي أبداه شعيب بخصوص الورقة المتضمنة لرأي إدريس في هذه الرواية، والعلاقة الخفية التي شدته لبطلها (التربية الوجدانية حكاية رغبة لم تتحقق، سيرة ذاتية مكتوبة بأسلوب نقدي استهزائي، أقصوصة إدريس أيضا حكاية إخفاق شامل ونهائي، الحياة كلها خيال في خيال، عقم في عقم، التربية تدريب على تعقب الأطياف التي تستدرج الخلق بوساطة الهوى إلى عالم الفناء... هكذا يحكم إدريس على التربية التي تلقاها، بمضمونها ووعائها).(٣٨)

ثالثا: المرحلة الثالثة: وتشمل الفصول الثلاثة الأخيرة المتضمنة في القسم الثالث، والمعنونة على التوالي بـ(العاطفة، الذوق، والتعبير) وتغطي على المستوى الزمني الخاص بحياة إدريس فترة ما بعد إنهاء الدراسة الجامعية بفرنسا، التي صادفت من الناحية التاريخية حصول المغرب على الاستقلال، مما يفترض مغادرة متبادلة ومتزامنة تقريبا لإدريس - لأجواء باريس - والعودة للوطن المستقل للمساهمة في بناء المغرب الجديد، مقابل انسحاب مماثل للسلطات الاستعمارية الفرنسية من الربوع المغربية وتخليها النهائي عن التدخل في الشؤون السياسية والاقتصادية الوطنية الداخلية والخارجية على السواء، لكن شيئا من هذا للأسف الشديد لم يحدث، وهكذا نجد إدريس يؤجل عودته للمغرب لما بعد انتهاء امتحانات التخرج، خلافا لما فعله أغلب الطلبة المغاربة آنذاك، الذين تسابقوا لاقتسام غنائم المرحلة الجديدة: (قطع كثير من الطلبة دراساتهم عند الإعلان عن الاستقلال، ودخلوا إلى المغرب ليملأوا المناصب الشاغرة، بسبب نزوح الموظفين الفرنسيين، لم يقتد بهم إدريس، وفضل أن ينتظر انتهاء امتحانات التخرج، ليلتحق بالمغرب مع حلول الصيف، اجتاز الامتحان بتوفق، أقفلت المدارس أبوابها، فرغت باريس من السكان، ومع ذلك مكث إدريس في فرنسا، شعر شعورا قويا أنه لو غادر باريس آنذاك لما ذاق أبدا بعد ذلك طعم الحياة، فقرر أن يعطي لنفسه مهلة، أن يقضي شهرين على الأقل دون أي تفكير في المستقبل.(٣٩) هذا في الوقت الذي نجد فيه الاستعمار الفرنسي يغادر المغرب من الباب، ليعود إليه من النافذة كما يقال، وكأنه سئم حكم المغرب بالسلاح، فاكتفى بتحقيق ذلك بالسياسة، باعتبارها أضمن وأقل كلفة، مما سيكون سببا إضافيا يزيد في تعميق الخيبة الكبيرة

(*) للمزيد من المعلومات حول هذا التصنيف الهام يمكن الرجوع للفصول الأربعة المشكلة للقسم الثاني من كتاب جورج لوكاش السالف الذكر، والمعنون بمحاولة لنمذجة الشكل الروائي، (essai de typologie de la forme romanésque) ص:٩١ وما بعدها في الترجمة الفرنسية، وص٨٩ وما بعدها في الترجمة العربية.

(**) انظر كتاب أحمد اليابوري: دينامية النص الروائي. اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٣.

التي يحس بها إدريس في هذه المرحلة، بالإضافة طبعا للفراغ الوجداني والعاطفي الذي عانى منه في المرحلة السابقة أثناء تواجده بفرنسا، خصوصا بعد انقشاع أوهامه وتبخرها، في غمرة انتهاء الأزمة الوطنية بكل الامتلاء الفكري والنفسي الذي كانت تشكله في حياته، جعلته يشعر معها وكأنه فقد رفيقا عزيزا في مفترق الطرق، فلم يعد بإمكانه العودة للبداية ولا استكمال الطريق بمفرده، ليبقى صريع وضع مأساوي قاتل، موزعا بين واقع يرفضه، وحلم يصعب تحقيقه، كإفراز طبيعي لهيمنة سلطة تكوين معين عليه، بحيث أصبح ضحية له لا يستطيع منه فكاكا، كما يتضح ذلك من فحوى الحوار الدائر بين شعيب والسارد، حول الأثر النفسي لهذه المرحلة على حياة إدريس الفكرية والنفسية: (عرفت أنت مغرب ٥٦، خرجت من السجن وقلت، تحقق الحلم، تلك كانت وسيلتك، هل دامت؟ قلت، بعد الشدة الفرج، كانت شدتك السجن، أما شدته هو، سجنه هو، فكان شيئا نسبيا يقاس بحالتين، حالته هنا وحالته هناك، لا يمكن أن يقول صادقا، خرجت من السجن.

- ومع ذلك خرج من السجن، كما خرجنا منه جميعا، نحن وسائر المغاربة.

- من سجن لا من السجن، من سجن مادي لا من سجن فكري، لم يعبر عن ذلك بلسانه (على الأقل في الأيام الأولى)، ولكنه عبر عنه، بجسمه كالغارق، تخبط تخبط.

- رموز إذن كتاباته!

- رموز غير متوخاة، إذ يصدق التحليل الوارد في القطعة على علاقة المثقف بمحيطه، لا يقدر على تطويعه ولا يرضى بالخضوع له، فيلجأ إلى المماطلة، إلى إرجاء كل شيء إلى مستقبل مستقر، يتحكم فيه قدر إلهي، أو طموح جماعي).[٤٠] فأصبح يعيش أزمة روحية حادة، ستقبر حتما مجرى حياته، خصوصا بعد انقشاع الأوهام، وضياع الأحلام التي طالما منى نفسه بتحقيقها، واكتشاف حقيقة الأوضاع الخاصة والعامة التي أصبح يحياها، وهي أزمة طالما حاول، قبل الآن، التغاضي عنها وتجاهلها بالانغماس في المطالعة تارة، والاهتمام بالقضايا السياسية والفكرية تارات أخرى، في ظل الأوضاع التاريخية الوطنية والدولية المتوترة آنذاك، إلى أن جاء الاستقلال، فتحولت الأزمة لخيبة، عجز كليا عن مداراتها كما حصل في السابق، فإذا به يحس بالفراغ التام، يقول شعيب معلقا على هذه الوضعية التي وصل إليها إدريس في هذه المرحلة من حياته: (لم يترك إدريس وصفا لشيء من هذا القبيل، ولكني أرى أثر أزمة في كتاباته، وتصرفاته، بدأت شتاء ١٩٥٥، ثم اختفت عندما غمس إدريس همومه في مآسي الوطن، ولما تحرر المغرب أحس بالخيبة، كمن كان يسير صحبة رفيق، ثم تابع السير وحده على مفترق الطريق).[٤١] وكيف لا يحس بذلك وهو الذي قضى الشطر الأول من حياته يحلم بواقع وردي على مقاس مثالي مشبع بالأفكار والمعتقدات العقلانية الغربية التي نهل من ينابيعها الصافية، ليفيق بعد عشرين سنة، على وقع الحقيقة المرة، تهدم بمعولها الضاري كل تصوراته وأوهامه، محولة إياها لذكريات هاربة، تقبع في الماضي، وليظل إدريس متمسكا بها كحقائق، ولو على مستوى الذاكرة، أمام استحالة بلورتها على مستوى الواقع، إنه الحنين الدائم والمستمر، الذي سيشد إدريس لهذه الأحلام الوردية الضائعة طوال هذا القسم الثالث والأخير من هذا العمل، وبالتالي من حياته رغم المحاولات المضنية المتوالية التي سيبذلها، في محاولة للتغلب عليه، والتخلص من آثاره النفسية القاضية،

تارة بالإشباع العاطفي عن طريق ربط العلاقة مع الفتاتين، الفرنسية والألمانية، كمحاولة أخيرة لإيجاد تبرير مقنع للاستمرار في التمسك بالحياة، وبالتالي خلق انشغال بديل، يعوض به ما فاته في المجالات الأخرى، كما توضح ذلك مذكراته عن الفتاة الألمانية: (ولم تكوني مجرد معرفة لقيتها في المترو، ورافقتها إلى شارتر، كنت الفرصة الأخيرة المتاحة لي لأخذ مقعدي على مائدة الحياة).(٤٢) وتارة أخرى بالمطالعة والكتابة، في محاولة للإمساك بالحقيقة الضائعة المتبخرة، وإنقاذها من الضياع بين مخالب الزمن التي لا ترحم، تماما كما فعل مارسيل بروست في البحث عن الزمن الضائع (A la recherche du temps perdu) التي قرأها إدريس، بلهفة فائقة، في هذه المرحلة الدقيقة والحاسمة من حياته، وكأني به يحس عمق التقاطع الدلالي الرمزي الموجود بين هذا النص الروائي الرائع، ومأساته الشخصية الخاصة، في هذه المرحلة بالذات، فيود استخلاص العبرة، والاسترشاد بالفكر، كما كان يفعل دائما، لإيجاد مخرج لنفسه من الوضعية المأساوية التي يوجد فيها، لكن محاولته هذه لم يكتب لها النجاح كسابقاتها، نظرا للمغزى التشاؤمي العميق الذي تضمره من جهة، ولاعتقاده الراسخ من جهة أخرى في لا جدواها، مادامت تنتهي بالفناء شأنها في ذلك شأن التجربة الصوفية: (بمعنى أن إدريس أخفق عندما فهم أن تجربته الفنية تساوت - بغير وعي منه - بالتجربة الصوفية التي تنتهي دائما بالفناء، بما أن إدريس لم يرد أن ينفصل عن مجتمعه، فإنه انتهى إلى ما انتهى إليه مجتمعه، أي الصمت في ميدان التعبير الأدبي).(٤٣) فكان ذلك بمثابة الضربة القاضية التي أتت على آخر محاولاته الرامية للتمسك بخيوط الأمل، وإعطاء معنى للحياة، عن طريق الكتابة، باعتبارها وسيلة من وسائل استحضار اللحظات البراقة الهاربة، لكنه تخلى عنها بعد قراءة مطولة بروست، فاكتشف من خلالها زيف هذه الوسيلة، وبالتالي زيف الحياة: (قرأ إدريس رواية بروست كلغز كمهزلة اجتماعية، كمأساة رجل قضى عليه اللهو والمرض، انغمس فيها، التذَّ بها، استحلاها كما يستحلي المرء الدقائق الأولى حين يدخل الحمام، لكنه في نفس الوقت تشبع بتوجهاتها اليائسة، ماذا يقول بروست؟ كل موجود - حي أو جامد، ساكن أو ناطق، ساكن أو متحرك - ستر خادع، تحب الشيء، تظن أنك لا تستطيع أن تعيش من دونه، تعمل ما فوق طاقتك لامتلاكه، ثم تحصل عليه فتكتشف أنه لم يكن يستحق الجهد المبذول في سبيله، عاش بروست حياة فارغة، ينتظر أن يدخل عالما مسحورا، ثم انفتح له باب ذلك العالم، فاكتشف أن الحياة التي كان يظن أنها لامعة هي في الواقع تافهة، فحنَّ إلى فترة الانتظار الأولى، غلبه اليأس ثم بعد حين تبدد الحزن، عندما أدرك أنه يستطيع استحضار تلك الفترة بالذات، وبالتالي إعادة البريق إلى الحياة التافهة، وجد المخرج إذن، ولكنه مخرج خادع في نهاية التحليل، بحث بروست على مادة للتعبير، لم يكن يتصور أن الفن كامن في الحياة، أو أن الحياة تتحول من ذاتها إلى فن، كان يظن أنهما عالمان منفصلان متباعدان، كانفصال وتباعد الأرستقراطية والبورجوازية، طريق غرمانت وطريق سوان/ ٨٣. بعد التجربة والفشل، أدرك أن الفن ليس مادة، بقدر ما هو تلوين، تكييف للحياة نفسها، الحياة التافهة، وأن عملية التلوين هذه توقف الانسياب الزمني، الذي يجعل كل مظهر من مظاهر الحياة خدعة، هذه المحاولة لمصارعة الزمن والتغلب عليه ذات قيمة إذن؟ في الظاهر فقط، قيمة الفن إنسانية، وليست كونية، يعلم بروست أن اللحظة المنفصلة عن الانسياب الزمني خاصة به كفرد، متصلة بمجتمعه، وقد يأتي وقت لم يعد أحد يهتم به ولا بمجتمعه، بل يأتي وقت لم يعد أحد يهتم بالأرض ومن عليها، الحياة خدعة، والفن خدعة، خدعة من خدع الحياة ذاتها، لا أظن أحدا فاق بروست في تشاؤمه، فجّر آخر مأوى لاذ به كبار متشائمي القرن الماضي).(٤٤) مما سيكون

له دون شك التأثير الكبير في المصير المأساوي الذي ستؤول إليه حياة هذه الشخصية، كنهاية طبيعية حتمية للانشطار المأساوي الذي أجبر عليه إدريس، إثر تلقيه تكوينا تربويا معينا، ساهم في تعميق القطيعة بينه وبين واقعه: (لقد عجز إدريس عن اقتناص النغمة المواكبة، فأنعش هذا العجز بكل الإخفاقات السابقة، كان إدريس يستحملها، عندما كان يستغلها كمادة، ثم عندما فشل حتى في تحويلها إلى وسيلة انتقام من الغير ومن التاريخ، فإنه حكم على نفسه باليأس القاتل، لم يكن في مستوى طموحه، كما لم يكن مجتمعه في مستوى آماله، مات كما مات غيره من العجز والحسرة).[45] ولعل هذا ما جعل السارد وشعيب رغم اختلافهما، يتفقان في النهاية على إرجاع سبب موت إدريس، من خلال الاستقراء الطويل والدقيق لأوراقه وسيرته الذهنية، لنوعية تربيته من جهة، ولتكوينه الثقافي من جهة أخرى، وما كان لهما من تأثير قوي في تشكيل شخصيته، وتحديد المسار الذي ستعرفه حياته مستقبلا، ورغم المحاولات المتتالية التي قام بها، للتخلص من هذا الموروث الثقافي الدخيل والغريب عليه، إلا أنه لم يستطع، لأنه كان الأقوى والأكثر تجدرا، كما يتضح من الحوار الذي دار بينهما، حيث يقول شعيب: (المحتمل أن يكون إدريس ذهب ضحية أفكار تفشت في ذهنه، ولم يستطع أن يتخلص منها، رغم عملية النجر والتنقية التي ما فتىء يجريها على وعيه. (...) كانت تجارب إدريس سطحية كلها، لأنها لم تتخط أبدا حدود العقل، بحث عن شعور عزَّ عليه أن يجربه بالفعل، أقصى ما قام به هو أنه ثار ضد المخزون في ذهنه، رأى فيه أصل انسلاخه عن هويته، حمَّل وزر همومه وآلامه من دفع به إلى مدرسة الأجانب، غير أنه لم يقدم أبدا على الخطوة الفاصلة على محو المخزون من الذاكرة، الذهنية والجسمية، انتفخ ولم يتقوَ، انعزل ولم يستقل، احتقر التاريخ والثقافة ولم ينسهما: حكم على نفسه بالإخفاق لما أخطأ التشخيص).[46] . وهو ما سيوافقه عليه السارد، من خلال الرد المثمن لمصداقية الخلاصة التي انتهى إليها شعيب من دراسته لأوراق إدريس: (لكني أرى أنك اهتديت في النهاية إلى الكلمة الفاصلة: قلت إنه رفض أن ينسى، لو قبل أن ينسى ذاته لتوقدت شخصيته، لاستعاد توازنه، ولربما نجح على كل الأصعدة).[47] ويضيف قائلا: (لقد انحل إدريس، لأنه رفض الحلول في الطبيعة، أو في التاريخ، أو في القاموس، أو في الفن، تألم حتى ذهب إلى الأطراف، فاشتاق إلى الأوبة، وعاد بسرعة الريح، تقول كان ضحية، وأقول وفيا، وأحب لو نشير بالكلمتين إلى معنى واحد).[48]

وبذلك تقدم «أوراق» الدليل، إن كان الأمر يحتاج إلى دليل، على الدور الكبير للتربية والتعليم في تكوين شخصية الفرد، لدرجة تصبح معها - كما في حالة إدريس - السبب العميق، والخفي، الثاوي وراء فشل محاولاته المضنية المتتالية، الرامية لتحقيق الاندماج والتصالح الكليين مع الحياة العادية، بمختلف مظاهرها، وأبعادها العاطفية، الفنية والسياسية، مما سيؤدي به في النهاية للموت، ولعل هذا ما دفع السارد للقول، معلقا على النهاية المأساوية التي آلت إليها حياة هذه الشخصية. (إدريس أودى به إيمانه).[49] وبذلك يقدم العروي في هذه الرواية، كما في رواياته السابقة الأخرى، قراءة حميمية خاصة، ومتميزة لتاريخ المغرب الحديث، متحررة من ضوابط الكتابة الأكاديمية وقواعدها العلمية الصارمة، ليقترب أكثر من حرارة التجربة المعيشة، والآثار الداخلية الخطيرة والعميقة التي خلفتها في نفوس جيل من المثقفين المغاربة، نتيجة الخيبة المريرة التي تعرض لها، وهو يعاين أحلامه الوردية القديمة في خلق مغرب قوي، تتكسر على أرض واقع قاسٍ لا يرحم، مع بداية الاستقلال.

لذلك نعتقد أن لجوء الأستاذ العروي للكتابة الروائية، إنما هو في العمق تعبير عن رغبة في التحرر من صرامة الخطاب الأكاديمي المستبعدة لكل إمكانية للتعبير عن المشاعر والأحاسيس الشخصية الخاصة تجاه بعض القضايا، في محاولة لإعطاء الذات فرصة أكبر لنقل هذه الآراء وتمريرها، حتى لا يطويها النسيان.

وهو ما يعني - بعبارة أخرى - أن البحث عن أصداء الأعمال الروائية في كتابات العروي الأكاديمية الأخرى، بغية إيجاد علاقات بينها، وبالتالي قراءة الأولى في ضوء ما يوجد في الثانية، إنما هو - في اعتقادي - إجراء منهجي قاصر، يقوم على مبدأ نظري تبسيطي، يفهم التنويع التعبيري في بعده الشكلي فقط، مجردا من أبعاده العميقة المرتبطة أساسا بطبيعة الموضوعات المعبَّر عنها، وعلاقتها بالوسائل التعبيرية الملائمة لها. لأنه لو كان الأمر كذلك، لما كانت هناك حاجة إطلاقا لإعادة كتابة هذه الآراء الفكرية روائيا، ولاعتبر ذلك مجرد تكرار فج وممل بالنسبة للمؤلف والقارىء على حد سواء.

لهذا نعتقد أن لجوء الدكتور العروي لخيار المزاوجة بين الشكلين التعبيريين المختلفين (الأكاديمي والأدبي)،(*) ليس خيارا مجانيا بلا معنى، بقدر ما هو اختيار واع، مقصود أملته حاجة تعبيرية ماسة مرتبطة بخصوصية كل شكل، وما يفرضه من إرغامات أسلوبية وفكرية محددة، يصعب على الكاتب أحيانا تجاوزها، دون المساس بجوهر الإطار التعبيري المعتمد ككل. لذلك فهو حين يغير إطاره التعبيري الأول (الكتابة الأكاديمية) بإطار مخالف آخر (الكتابة الروائية)، إنما يرمي من وراء ذلك توسيع نطاق تعبيره ليشمل مجالات وجوانب لم يستوعبها الإطار الأول، بحكم خصوصية ضوابطه وتقنياته، علما بأن «قواعد» الكتابة الأكاديمية مخالفة تماما لقواعد الكتابة الروائية.

مما سيمكنه على المستوى التعبيري من خلق قنوات جديدة، تسمح بتمرير أفكار، تقع بحكم طبيعتها الحميمية خارج نطاق الخطاب العقلاني، وهذا ما أكده عليه الدكتور العروي صراحة، في معرض رده على سؤال متعلق بغاية من كتابة الرواية، قائلا: (حين أسأل: ما هو الغرض من كتابتك للقصة؟ فلابد أن أجيب بأن الغرض منها هو التعبير عن شيء لا أعبر عنه بالتحليل العقلاني، لو كان التحليل العقلاني بالنسبة لي كافيا للتعبير عن كل ما أحس به، لما كان من داع لكتابة القصة).(٥٠)

وبهذا المعنى تصبح الكتابة الروائية تلوينا أسلوبيا أملته حاجة تعبيرية ماسة، لنقل أحاسيس وآراء خاصة، لا تسمح ضوابط الكتابة الأكاديمية الصارمة بنقلها وتبليغها للقارىء، وهو ما يبرر هذه المزاوجة، ويضفي عليها - في الوقت ذاته - مشروعية خاصة، قلما ينتبه إليها القارىء العادي، فيعمد لمعاملة هذه الأعمال الروائية وكأنها نسخ شكلية باهتة للأعمال الأكاديمية، وهذا غير صحيح، لأنه لو كان الأمر كذلك

(*) تجدر الإشارة بالمناسبة إلى أن الأستاذ العروي أصدر بجانب أعماله الروائية السالفة الذكر، مجموعة من الدراسات العلمية الرصينة، باللغتين العربية والفرنسية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:
- الايديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة: محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠.
- العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٣.
- تاريخ المغرب، محاولة في التركيب، ترجمة: د. ذوقان قرقوط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٧.- أزمة المثقفين العرب تقليدية. أم تاريخانية؟ ترجمة: د. ذوقان قرقوط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨.
- ثقافتنا في ضوء التاريخ: المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٨.

لما كانت هناك حاجة أصلا لكتابة الرواية، ولاكتفى بالدراسات العلمية وحدها، كما يؤكد ذلك الأستاذ العروي في غيرما مناسبة، يقول: (إنني أحس أن هناك مشاكل أتناولها بالتحليل المبني على العقل، أكان في مجال الأيديولوجيات أو في ميدان البحث التاريخي، ولكن هناك أيضا مظاهر أخرى في الحياة لا تخضع لقوانين العقل، أو لأنني حين أريد أن أخضعها للعقل لا أتمكن من ذلك، ثم من ناحية أخرى، لا أرغب أن أدخل فيها مشاكل العقل، لأنها إحساسات، صعود مباشر للأشياء، مواقف، كثير منها متعلق بالصبا، لذلك أعبر عنها كما أشعر بها، وأؤدي إلى القارىء - بكيفية مباشرة - هذا الشعور، دون أن تكون هناك وساطة العقل).[٥١]

لهذا فمزاوجة الدكتور العروي بين هذين النمطين التعبيريين المختلفين والمتكاملين، ينبغي ألا تتخذ - بأي حال من الأحوال ذريعة للجمع بينهما، وقراءة الأعمال الروائية في ضوء محتويات الأعمال الفكرية، وكأنها مجرد انعكاس حرفي لها، متناسين الفروق التعبيرية والتقنية الجوهرية العميقة الموجودة بينهما، تفاديا لما قد ينتج عن ذلك من مضاعفات سلبية خطيرة، لاتخدم الممارسة النقدية والروائية في شيء، وهذا ما حذر الأستاذ العروي النقاد من مطبة الوقوع فيه، حفاظا على علاقة التمايز والتكامل الموجودة بين هذه الأعمال، يقول في هذا الصدد: (عندما يأخذ الناقد ما أكتب في - الأيديولوجية العربية المعاصرة - ويطبقه على عملي، فهذا في نظري مجحف نسبيا، لأنني لو كنت أريد أن أعبر عن الأفكار بشكلين مختلفين لما كتبت القصة)[٥٢] ثم يضيف قائلا: (يخطىء من يظن أن المادة واحدة، وأن ما يوجد في الأعمال الأدبية يوجد في الأعمال التحليلية).[٥٣]

على ألا يفهم من تحذير العروي هذا، أن هناك اختلافات جذرية، قد تصل إلى حد التناقض أحيانا، بين كتاباته الفكرية والروائية، بقدر ما يعني فقط ضرورة التعامل مع كلا الخطابين بحذر شديد، من منطلق الخصوصيات الشكلية والتقنية الموجودة بينهما، وما توفرانه من فرص تعبيرية عن مواضيع مختلفة من حيث الطبيعة والشكل، لكنها تظل - في العمق - مع ذلك متكاملة، تعكس في مجموعها صورة شاملة لشخصية العروي في أبعادها المختلفة، الفكرية والأدبية، العقلانية والعاطفية، الموضوعية والذاتية.. إلخ.

وبذلك نحافظ لكلا الشكلين التعبيريين على خصوصياتهما في نطاق علاقة تكاملية، يتمم فيها الواحد الآخر، دون تكرار أو إلغاء، خصوصا وأنهما يعودان في النهاية لفكر واحد، ولابد بالضرورة من وجود روابط وعلاقات بينهما، لكن المشكل يكمن أساسا في تحديد نوعية وطبيعة هذه الروابط والعلاقات، لهذا نعتقد أن الاستئناس بأعمال العروي الفكرية في قراءة الأعمال الروائية، ضرورة معرفية واجبة لتعميق وعينا النقدي بهذه الأعمال الأخيرة في علاقتها بالأولى، شريطة مراعاة الفروق الفنية والفكرية الموجودة بينهما، بمعنى أن تكون قراءة مسكونة بهاجس الاختلاف والتمايز أكثر من انشغالها بأوجه التشابه والتماثل، وهذا هو البعد الخاص المقصود من وراء العنوان الموضوع لهذه الدراسة. اقتناعا منا بوجود مشاغل فكرية عامة تشكل الأرضية المشتركة لاهتمامات الأستاذ العروي، بعضها يجد إطاره التعبيري المناسب في الكتابة التحليلية، بينما البعض الآخر يجده - بحكم طبيعته الخاصة - في الكتابة الروائية، ولعل هذا ما يفسر موضوعيا غياب الإحالات المرجعية على أعمال الدكتور العروي الفكرية في هذه الدراسة، فقد حاولنا جهد المستطاع، اعتماد تحليل بنيوي محايث قائم على الدراسة النصية الواعية بخصوصية الكتابة الروائية في ذاتها ولذاتها، بعيدا عن تأثير

المعطيات الخارجية، أيا كان مصدرها، وكيفما كانت طبيعتها، بغية الوقوف على الجوانب الجمالية والدلالية الخاصة بهذا العمل الروائي المتميز، باعتباره بنية نصية قائمة بذاتها في استقلال تام عن باقي أعمال المؤلف الأخرى، مما أتاح لنا إمكانية التعامل مع جانب نعتقد أنه مهم في تجربة الأستاذ العروي الروائية، يتعلق الأمر بالجانب الشكلي الجمالي في هذه الممارسة، اقتناعا منا بأن اختيار الأستاذ العروي للكتابة الروائية، دون غيرها من الأشكال الإبداعية الأخرى، أداة لتحقيق رغبته في التعبير عن بعض همومه وانشغالاته الخاصة، يعكس ضمنيا وعيا فنيا حقيقيا بخصوصيات هذا الشكل الأدبي، وإمكانياته التعبيرية، مقارنة بباقي الأشكال الأخرى، بمعنى أنه اختيار نابع من معرفة عميقة بطبيعة الموضوع، والطريقة المناسبة لتبليغه، مما يوضح العلاقة الوطيدة القائمة بين الشكل والمضمون في هذه الممارسة الروائية المتميزة، لدرجة يصعب معها اختراق الأول دون المرور حتما بالثاني، ولتبقى كل المحاولات الأخرى مجرد اختراقات قيصرية غير مضمونة النتائج. لأنه لوجاز ذلك لأمكن الاستغناء عن الشكل الروائي ككل، ولتم تعويضه بأي شكل تعبيري آخر، دون أن يكون لذلك أي تأثير على المحتوى، وهذا ما لا ينطبق على تجربة الدكتور العروي الروائية، بأي حال من الأحوال، لاعتبارات عدة، بعضها يرتبط بحجم المعرفة الفنية العميقة والصلبة التي يتوفر عليها في هذا المجال، كما هي واضحة في بعض كتاباته التحليلية، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، الفصل المتعلق (بالعرب والتعبير) في كتابه القيم (الأيديولوجية العربية المعاصرة). وما يشتمل عليه من آراء وملاحظات نقدية دقيقة وعميقة، تتصل بجوهر المعوقات الفكرية والتاريخية التي حالت، وتحول، دون تطوير العرب لبعض الأشكال التعبيرية الدخيلة، كالمسرح والرواية والقصة، يكفي أن نورد منها هنا تبريره الخاص لمعضلة الكتابة الروائية العربية في علاقتها بتطورات الوضع الاجتماعي العام، وما تولد عنه من مضاعفات فنية وتعبيرية سلبية خاصة، يقول: (لقد ولدت بورجوازيتنا دفعة واحدة، آخذة على عاتقها عالم الأجانب المقفل - الأجانب هم الأتراك أو الفرنسيون - وهذا الانتقال «المباغت» لم يكن روائيا في ذاته، ولا يمكن التعبير عنه في رواية. إن البورجوازي الجديد، المزدري، المستثمر، والطفيلي، هو غريب أيضا، بما أن حقيقته تأتيه من الخارج، من عالم ليس له أي مكان إيجابي في تأليف القصة، والذي يبقى قريبا منا، وحيا تماما، هو البورجوازي الصغير حارس القيم التقليدية، الممزق في ضميره وفي حياته، فالرواية العربية هي إذن، بالضرورة ذات محتوى أطرافي، محيطي (غير مركزي)، لكن يعبّر عنه في شكل ليس من جهته أطرافيا، محيطيا، وحينئذ ينصب في التجريد، ويصبح خفيفا، واصطناعيا، وذلك ما يحدث لأكبر روائي عربي «نجيب محفوظ نفسه»).(٥٤) ليخلص من ذلك في النهاية إلى القول: أن الشكل التعبيري المناسب لهذه الخاصية الاجتماعية العربية هو الأقصوصة، وليس الرواية، وأن كل الروايات العربية الحالية ماهي إلا

أقصوصات ضخمت، فـاكتسبت صيغة روائية لم تكن لها في الأصل: (لهذا السبب (...) فإن عمل نجيب محفوظ له بصـورة أساسية بنية أقصـوصة، على الرغم من اتساعه الظـاهري، لأن الرواية العـربية في مجملها، ولأسباب اجتماعية، تسبق اختيارات الكتـاب الشخصية، ترضخ لبنية رمزية أكثر منهـا واقعية، وهكذا يبدو أن الأقصـوصة هي الشكل الأدبي المطـابق لمجتمعنـا المشتت، والذي هـو دون وعي جماعي، لكن الكـاتب العربي في هـذا الميدان أيضا. نظرا لإهمالـه في طرح قضية الشكل بأبعـاد ومقاييس صارمـة،يفضي ـ لسوء الحظ ـ إلى سهولة فاقدة للمهارة والسيطرة الفنية).(٥٥)

إذا أضفنا لهذا كلـه - طبعا - ما تكشف عنه ضمنيـا أعماله الروائية من وعي فني ونقـدي عميقين، سواء عبر التلميحات العـديدة المبـاشرة، كما في رواية (أوراق) مثـلا، أو غير المباشرة، من خـلال المجهود التقني والإبداعي المبذول فيها لتطويع الشكل، وجعله مناسبا لخصوصية المادة المعبَّر عنها بالكيفية المرغوبة، أمكننا فهم سر تأكيد الأستاذ العـروي، في كل المناسبات، على أهمية هذا الجانب. والعنـاية الخاصة التي يحظى بها في ممارسته الـروائية، لجعلها ممارسـة إبداعية، بكل ما في الكلمة من معنـى، تضيف الجديد، وترفض اجترار القديم، إسهامـا في تطوير الحركة الأدبية العربيـة، والارتقاء بها لمصاف الحركات الأدبية العالميـة، خصوصا وأنه يؤمن بأن قدر الرواية المغربية يكمن في التجريب، وأن الروائي المغربي مجبر على ممارسته، في ظل الظروف الاجتماعية المتدنيـة الراهنة، وما تعرفه من نسب مـرتفعة للأمية، تفرض على الروائي المغـربي التعامل مع هذا اللـون التعبيري من منطلق الهوايـة لا الاحتراف، شريطة استغـلال ذلك في خـدمـة أهداف وظيفيـة محددة: (فالكتابة الروائية في مجتمع كالمغرب، لا يمكن أن تكون إلا تجريبية، فالمهم هو أنه ليس عيبا أن تكون الرواية تجريبيـة، ولكن العيب ألا تكون إلا تجريبيـة، يجب أن تكـون تجريبية لهدف مـا، والهدف بـالطبع هو قضيـة الموضـوع، إذا طرح فـذاك، وإذا لم يطرح، أو طـرح وحكم عليه بأنـه لا حل له في الظـروف الراهنـة، يبقى العمل التجريبي محدود القيمة).(٥٦)

وهذا ما يضفي في اعتقادي، على أعمال الأستاذ العروي الروائية طابعا متميزا خاصا، يجعلها خارج نطاق الروايات العادية، المعروفة بخضوعهـا، المطلق والمسبق، للتقنيات التعبيرية المألوفة في هذا المجال بعيدا عن كل مراجعة، وهو ما يستـوجب بالتالي من القارىء اتخاذ الحيطة والحذر في التعامل معها، بـاعتبارها كتابات طلائعية واعية، تسعى لتحقيق طفرة إبداعية نوعية على المستويين الفكري والفني على حد سواء.

الهوامش

(١) عبدالله العروي: في حوار خاص بعنوان التحديث والديمقراطية بمجلة الآداب، العدد الأول والثاني. يناير فبراير ١٩٩٥، ص: ١٩.
(٢) عبدالحميد عقار: نفس الاستجواب السابق، ص ١٣.
(٣) عبدالله العروي: نفس الاستجواب السابق، ص ١٣.
(٤) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ١٨٢.
(٥) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ١٠.
(٦) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٢٣٠.
(٧) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٧.
(٨) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٢٥٦.
(٩) Wayne. C. Booth: Distance et point de vue, in poétique du récit, éd: seuil 1977, p. 92.
(١٠) عبدالله العروي: نفس الاستجواب السابق، ص ١١-١٢.
(١١) انظر: T. Todorov: Littérature et signification, éd: Larousse 1967, p. 81.
(١٢) انظر: G. Genette: Figures III, éd: Seuil, col: poétique 1972, p. 207.
(١٣) انظر: T. Todorov: Les catégories du récit littéraire, in l'analyse structurale du récit, éd: points 1981, p . 48.
(١٤) انظر: G. Genette: Op, Cit, p. 261.
(١٥) انظر: G. Genette: Op, Cit, p. 262.
(١٦) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ١٥.
(١٧) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ١٥.
(١٨) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٧.
(١٩) انظر: G. Genette: Op, Cit, p. 262.
(٢٠) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ١٨.
(٢١) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ١٥.
(٢٢) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٥٤ - ٥٥.
(٢٣) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٥٤.
(٢٤) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٥٨.
(٢٥) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٥٤.
(٢٦) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٦٧.
(٢٧) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٧٥.
(٢٨) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٨٢.
(٢٩) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٧٥.
(٣٠) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٧٦.
(٣١) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص٩٠.
(٣٢) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص٩٠.
(٣٣) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٨١.
(٣٤) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ٨٩.
(٣٥) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص ١٢٠ - ١٢١.
(٣٦) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، الطبعة الأولى، الرباط، ١٩٨٨، ص١٠٦.
(٣٧) جان ريكاردو: قضايا الرواية الجديدة: صباح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص ٢٧٨ - ٢٧٩.
(٣٨) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص٨٠.
(٣٩) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص١٥٥.
(٤٠) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص١٥٩.
(٤١) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص١٥٥.
(٤٢) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص١٦٠.
(٤٣) عبدالله العروي: نفس الاستجواب السابق، ص١٤.
(٤٤) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص١٥٦ - ١٥٧.

(٤٥) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص٢٤١.
(٤٦) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص٢٤٢.
(٤٧) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص٢٤٥.
(٤٨) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص٢٤٧.
(٤٩) عبدالله العروي: رواية مذكورة، ص٢٤٧.
(٥٠) عبدالله العروي: الأفق الروائي، حوار بمجلة الكرمل، العدد: ١٠/ ١٩٨٤، ص١٧٩.
(٥١) عبدالله العروي: حوار مذكور، الكرمل، ع: ١١/ ١٩٨٤، ص١٧٠.
(٥٢) عبدالله العروي: حوار مذكور، الكرمل، ع: ١١/ ١٩٨٤، ص١٧٦.
(٥٣) عبدالله العروي: حوار مذكور، الآداب ، ع: ١/ ٢/ سنة ١٩٩٥، ص١١/ ١٢.
(٥٤) عبدالله العروي: الايديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة: محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٧٠، ص٢٧٨.
(٥٥) عبدالله العروي: مرجع مذكور، ١٩٧٠، ص٢٧٩.
(٥٦) محمد الداهي: عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص٤٤.

مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية في القدس ١٩٢٦ - ١٩٤٨

د. هشام فوزي عبدالعزيز*

مقدمة

تعتبر مدرسة الدراسات الشرقية التي أسست في الجامعة العبرية في القدس عام ١٩٢٦ أول مؤسسة يهودية استشراقية منظمة تعنى من ضمن مجالات تخصصها بالدراسات العربية والإسلامية. وقد تميزت هذه المدرسة بسمات إيجابية جعلتها تبرز في مجال تخصصها، منها أن الجامعة العبرية وفرت لها كافة السبل والإمكانات لإنجاحها، فاستقطبت أفضل الكوادر العلمية اليهودية المنتشرة في مختلف أنحاء العالم، وبخاصة العلماء الألمان، مع توفير الإمكانية المالية والمكتبية لها، هذا إلى جانب توافر مناهج تعليمية شاملة ودقيقة للدراسات الشرقية، كما أن المشاريع البحثية التي قامت بها مدرسة الدراسات الشرقية آنذاك، كانت ومازالت تعتبر متميزة، وبخاصة في مجال تحقيق كتاب «أنساب الإشراف» للبلاذري، وإعداد المعجم المفهرس للشعر العربي حتى أواخر الفترة الأموية. ويلاحظ من سنة تأسيس المدرسة أنها بداية مبكرة لمثل هذه النشاطات، حيث إنها وضعت مدماك الدراسات الاستشراقية عند اليهود، فوفرت المعلومات الكافية عن الدراسات الشرقية بعامة، والعربية الإسلامية بخاصة، كما عملت على تأهيل، وتدريب الكوادر العلمية في تلك المجالات، وهي بذلك وفرت للمؤسسات اليهودية والصهيونية الظروف العلمية المناسبة للتعامل مع سكان المنطقة وبالتحديد العرب. وجل العوامل التي ذكرت جعلت من تلك المدرسة هدفا للدراسة والتمحيص وتبيانا لدورها وأهميتها خلال فترة الانتداب، علنا نستلهم منها ما يفيد، ولعلها تحثنا على بناء مؤسسات علمية متخصصة في الشؤون اليهودية والصهيونية.

* أستاذ جامعي أردني.

١ - تأسيس المدرسة وأهدافها

افتتحت الجامعة العبرية في الأول من نيسان عام ١٩٢٥، وفي العام التالي تم تأسيس بعض الدوائر العلمية فيها، كان من بينها مدرسة الدراسات الشرقية، ومعهد الدراسات اليهودية، والآداب العامة، وقد كونت هذه التخصصات كلية الآداب عام ١٩٢٨، وبالتالي فإن مدرسة الدراسات الشرقية من الناحية الإدارية، كانت تتبع تلك الكلية ١٩٢٨ - ١٩٤٦[١] .

وثمة أهداف عديدة من وراء تأسيس مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية، فالأهداف المعلنة من قبل الجامعة والعاملين فيها تقول: «إن الجامعة العبرية واقعة في مدينة تعد من أهم المراكز الرئيسية في بلاد الشرق الأدنى، فقد آلت على نفسها أن تبذل قصارى جهدها لتدرس فيها علوم الشرق، القديمة والحديثة، على وجهها الأكمل[٢] . ويفهم من ذلك أن الجامعة العبرية أرادت أن تؤكد تميزها من خلال وجودها في مدينة القدس، والتي تعد من أهم المراكز الرئيسية في المنطقة، وحتى في العالم في شتى المجالات، وبخاصة الدينية منها، لتضع فيها معلما يهوديا بارزا يتمثل في الجامعة العبرية بعامة، ومدرسة الدراسات الشرقية بخاصة. كما أن معرفة علوم الشرق القديمة والحديثة على وجهها الأتم والأكمل يمنحها أفضلية في التعامل مع شعوب المنطقة لمعرفة سلبياتهم وإيجابياتهم، حتى يسهل ذلك على اليهود التعامل معهم من خلال المعرفة الدقيقة، لأن نظرة شعوب تلك المنطقة لليهود كانت سلبية.

وبينت الجامعة العبرية أن المدرسة تهدف إلى تدريب طلابها على الأبحاث العلمية والأدبية والعمل على نبش كنوز الشرق العلمية والأدبية من مدافنها، وتوثيق عرى التفاهم بين الشرق والغرب، وبخاصة بين مختلف الشعوب التي تتجاور في فلسطين وفي بلاد الشرق الأدنى[٣] . ويستخلص من ذلك أن الأبحاث العلمية عن المنطقة يمنح اليهود أفضلية فيها، هذا إلى جانب أن تلك النشاطات تسخر لمصلحة اليهود، من خلال التأكيد على دورهم الريادي في المجالات العلمية، وبخاصة التميز في الدراسات الشرقية، إضافة إلى التركيز على العلوم اليهودية وإثباتها وتبيانها، والتأكيد على إنجازاتها، ليمنحهم ذلك حقا شرعيا لوجودهم. وفيما يتعلق بالتفاهم مع الشعوب المجاورة فيبدو أنه كان أفضل أسلوب يركز عليه اليهود للعيش في سلام مع العرب لأنه لا يثير العداء ضدهم. وكان من أنصار التعايش السلمي مع العرب رئيس الجامعة العبرية يهودا ماغنس Judah Magnes ١٨٧٧ - ١٩٤٨[٤] ، الذي كان يعتبر مدرسة الدراسات الشرقية بمثابة الطفل المحبب له، لأنه الصلة بين اليهود والعرب والشعوب الآسيوية، فلذلك حظيت تلك المدرسة بدعمه وتأييده[٥] .

ويمكن أن نضيف عوامل أخرى غير التي ذكرت، ستتضح فيما بعد بشكل مفصل بعد مناقشة نشاطات المدرسة، والتي تتمثل في رغبة القائمين على الجامعة العبرية ومدرسة الدراسات الشرقية بتوفير كوادر علمية متخصصة في الشؤون الشرق أوسطية لتلبية احتياجات اليهود لها خلال فترة الانتداب البريطاني، مثل توفير كوادر أمنية واستخبارية تتقن اللغة العربية، وتعرف عادات وتقاليد العرب لاختراق صفوفهم، وجمع المعلومات المطلوبة للأجهزة الأمنية[٦] ، وحاجة اليهود لكوادر علمية استشراقية للتدريس في المدارس والمعاهد والجامعات التي تعنى بالدراسات الشرقية[٧] ، أو توفير كوادر مؤهلة للعمل في الصحف والمجلات التي تعنى بتلك الدراسات[٨] . هذا إلى جانب أن المؤسسات اليهودية

المختلفة خلال فترة الانتداب، وما بعدها كانت تحتاج لمثل هذه التخصصات للعمل مثلا في وزارة الخارجية الإسرائيلية والمؤسسات التابعة لها[٩] .

ويضاف إلى ما سبق، فقد ألقيت على عاتق مدرسة الدراسات الشرقية مهمة رئيسية تمثلت في تلك الفترة في محاولة دمج الطوائف اليهودية المختلفة في قواسم مشتركة تخدم أغراض الحركة الصهيونية والقائمين عليها مثل التركيز على اللغة العبرية والديانة اليهودية باعتبارهما القاسم المشترك لليهود، ويتضح ذلك من خلال المناهج التعليمية لتلك المدرسة، ودورها في توعية اليهود عن طريق المحاضرات والندوات المتعددة التي عقدت لهم في مناطق مختلفة في فلسطين[١٠] .

٢ - إدارة مدرسة الدراسات الشرقية

كانت مدرسة الدراسات الشرقية في بداية عملها مستقلة إداريا، وفي عام ١٩٢٨، أصبحت جزءا لا يتجزأ من كلية الآداب التابعة للجامعة العبرية، وقد أشرف على إدارتها خلال فترة الانتداب نخبة من أساتذة المدرسة، هم:

- جوزيف هوروفتس Joseph Horovitz (١٨٧٤ - ١٩٣١): المستشرق اليهودي - الألماني، الذي درس في جامعة برلين ومنها حاز على شهادة الدكتوراه، وعمل بعد تخرجه فيها معلما في المدارس الألمانية، ثم انتقل إلى الهند فعمل مدرسا للعربية وخبيرا للشؤون الإسلامية، ونشط هناك في مجال إصدار الكتب والدوريات الاستشراقية المتعلقة بالشؤون الهندية والإسلامية، منها كتاب «الهند تحت إدارة البريطاني هيرشافت» الذي صدر عام ١٩١٨. وبعد ذلك انتقل إلى ألمانيا فعين مدرسا للغات السامية في جامعة فرانكفورت، وفي أثناء خدمته في تلك الجامعة حصل على درجة الأستاذية[١١]. وفي عام ١٩٢٦ انتقل إلى فلسطين، حيث عمل أستاذا زائرا في الجامعة العبرية في القدس، وكان من مؤسسي مدرسة الدراسات الشرقية فكان أول رئيس لها منذ عام ١٩٢٦، وحتى وفاته عام ١٩٣١، إضافة إلى تدريسه اللغات السامية في تلك المدرسة[١٢] .

- جوثهولد ويل Cotthold Weil : ولد في ألمانيا عام ١٨٨٢، ودرس في معهد دراسات العلوم اليهودية في جامعة برلين، وحصل في عام ١٩٠٥ على درجة الدكتوراه من تلك الجامعة في مجال الدراسات السامية. وبعد تخرجه عمل مكتبيا في الدائرة الشرقية في المكتبة الحكومية في برلين ١٩٠٦ - ١٩١٨، ثم رئيسا لها بين عامي ١٩١٨ - ١٩٣١، وقد عمل في أثناء ذلك، أستاذا فخريا للفلسفة الإسلامية في جامعة برلين منذ عام ١٩٢٠، ثم أستاذا للغات السامية في جامعة فرانكفورت. في عام ١٩٣١ انضم إلى الجامعة العبرية، وأصبح مديرا للمكتبة الوطنية والجامعية فيها، ورئيسا لمدرسة الدراسات الشرقية ١٩٣١ - ١٩٣٥، وأستاذا للغة العربية والتركية فيها ١٩٣١ - ١٩٤٨[١٣] .

- ليوماير Leo Mayer : يهودي - نمساوي ولد عام ١٨٩٥، ودرس في جامعتي لوزان وبرلين، وفي العام ١٩١٧ حصل على درجة الدكتوراه من جامعة فيينا، وبعد تخرجه عمل مكتبيا في نفس الجامعة، ثم انتقل عام ١٩١٩ إلى جامعة برلين فعمل مدرسا في الدائرة الشرقية فيها، وفي عام ١٩٢١ عمل مفتشا في دائرة الآثار الحكومية في فلسطين[١٤] . وبعد أربعة أعوام انضم للعمل في الجامعة العبرية، محاضرا للفنون والآثار

الإسلامية في معهد الدراسات اليهودية، وقد رقي في عام ١٩٣٢ إلى درجة الأستاذية، هذا إضافة إلى تدريسه في مدرسة الدراسات الشرقية، والتي أشرف على إدارتها بين عامي ١٩٣٥ - ١٩٤٨[١٥]. وبقي ماير يمارس عمله مع دائرة الآثار الحكومية، فعين في عام ١٩٢٩ مكتبيا ومسئولا وحافظا للسجلات في متحف فلسطين بالقدس[١٦]، كما اختير في عام ١٩٤٠ رئيسا لجمعية يهود فلسطين الأثرية[١٧].

ويلاحظ مما سبق أن المستشرقين اليهود الذين أداروا مدرسة الدراسات الشرقية هم من يهود أوروبا الشرقية، وبخاصة ألمانيا، هذا إلى جانب أنهم تعلموا في أفضل الجامعات الألمانية والنمساوية المتخصصة بالدراسات الشرقية مثل جامعة برلين وفرانكفورت، كما أن تخصصاتهم كانت في صلب موضوع الدراسات الشرقية، مجال اهتمام المدرسة التي نحن بصدد معالجتها، كما أنهم اكتسبوا خبرة عملية في تلك المجالات من خلال عملهم في جامعات أو مؤسسات لها علاقة بموضوع تخصصهم. من هنا نقول إن الجامعة العبرية اختارت مستشرقين يهود خبراء في مجال الدراسات الشرقية للإشراف على إدارة تلك المدرسة.

٣ - الكادر التعليمي والبحثي في المدرسة

استقطبت الجامعة العبرية نخبة من المتخصصين في مجال التعليم والبحث للعمل في مدرسة الدراسات الشرقية، فإضافة إلى هروفتص، وويل، وماير الذين سبقت الإشارة إليهم، فقد ضم إلى المدرسة كوادر علمية وبحثية متخصصة في مجالات اهتمامات المدرسة. ولإعطاء صورة واضحة عن مستوى تلك الكوادر ينبغي إعطاء فكرة موجزة عن سيرهم الذاتية، والترتيب هنا حسب سنة الخدمة في المدرسة وهم:

- دافيد بانيث David Baneth: يهودي - ألماني ولد عام ١٨٩٣، وتعلم في جامعة برلين وفرانكفورت، وقد حصل على درجة الدكتوراه في الدراسات الشرقية من جامعة برلين عام ١٩٢٠، وبعد تخرجه منها عمل باحثا فيها بين عامي ١٩٢٠ - ١٩٢٤، إضافة إلى تدريسه اللغة العربية فيها[١٨]. انضم إلى الجامعة العبرية في القدس عام ١٩٢٦، فعين مساعدا لمدير المكتبة الوطنية والجامعية، كما إنه كان محاضرا في مدرسة الدراسات الشرقية، وفي عام ١٩٣٦ أصبح محاضرا كبيرا فيها، ثم أستاذا عام ١٩٤٦[١٩]. مجال تخصصه الفلسفة العربية الإسلامية في العصور الوسطى[٢٠]. ويعتبر بانيث «مؤسس الدراسات العلمية للغة اليهودية - العربية» (كتابه الجينزا)[٢١].

- ليفي البيلج Levi Billig: مستشرق يهودي، ولد في بريطانيا عام ١٨٩٧[٢٢]، حصل على شهادة الماجستير بامتياز من قسم اللغات الكلاسيكية والشرقية في جامعة كامبردج، وبعد تخرجه عين فيها محاضرا للدراسات الشرقية[٢٣]، وفي عام ١٩٢٦ عين محاضرا للغة العربية وآدابها في مدرسة الدراسات الشرقية، وبقي فيها حتى وفاته في عام ١٩٣٦[٢٤].

- العيزر سوكينيك Eleazar Sukenik: مستشرق يهودي ولد في بيالستوك عام ١٨٨٩، درس في معهد المعلمين في القدس، ثم عمل مدرسا في المدارس العبرية في القدس ١٩١٤ - ١٩٢١، وأكمل دراسته في جامعة برلين ١٩٢١ - ١٩٢٢، وكان زميلا للمدرسة الأمريكية للأبحاث في القدس عام ١٩٢٣. حصل على درجة الدكتوراه من جامعة دروبيسيه في فيلادلفيا عام ١٩٣٠[٢٥]. وفيما يتعلق بعمله في الجامعة العبرية فقد انضم إليها عام ١٩٢٦. في معهد الدراسات اليهودية، وفي العام ١٩٣٥ رقي إلى رتبة محاضر، ثم أصبح

أستاذا للآثار الفلسطينية عام ١٩٣٨، وبحكم تخصصه كان يدرس بعض المواد الأثرية في مدرسة الدراسات الشرقية إلى جانب ماير[٢٦] .

- والتر فيشل Walter Fischel : مستشرق يهودي - ألماني، ولد في فرانكفورت عام ١٩٠٢، تعلم في جامعة هايدلبرغ وفرانكفورت ١٩٢٤، وحصل على درجة الدكتوراه من جامعة جيسن عام ١٩٢٦، وفي نفس العام انضم للعمل في مدرسة الدراسات الشرقية، حيث عين باحثا ثانيا، وفي عام ١٩٤٠ أصبح مساعدا لمدير المدرسة[٢٧] ، وعمل فيها حتى النصف الثاني من الأربعينيات عندما انضم إلى أعضاء هيئة التدريس في جامعة كاليفورنيا، وحصل فيها عام ١٩٤٧ على درجة الأستاذية باللغات السامية[٢٨] .

- دافيد يلين David Yellin : مستشرق يهودي مقدسي ولد عام ١٨٦٤، ودرس في مدارس القدس، وبعد تخرجه عمل في التدريس منذ عام ١٩٠٣، وفي عام ١٩١٤ عين مديرا لكلية المعلمين في القدس، ثم أستاذا زائرا في جامعة كولومبيا والمعهد اليهودي في نيويورك ١٩٢٤ - ١٩٢٥، وحصل على شهادة الدكتوراه الفخرية من المعهد الأخير عام ١٩٢٥[٢٩] . انخرط في العمل التدريسي في الجامعة العبرية عام ١٩٢٦، فعين محاضرا في مدرسة الدراسات الشرقية، ثم أستاذا للشعر العربي والعبري في الأندلس خلال العصور الوسطى، ومارس عمله في تلك المدرسة حتى وفاته عام ١٩٤١[٣٠] . وقد كان يلين ضليعا باللغة العربية وآدابها[٣١] .

- شلومو جويتاين Shlomo Goitein : مستشرق يهودي - ألماني ولد عام ١٩٠٠، تعلم في جامعة فرانكفورت وبرلين، فحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة الأولى عام ١٩٢٣، عمل مدرسا في المدرسة العبرية الثانوية في حيفا بين عامي ١٩٢٣ - ١٩٢٧، وفي عام ١٩٣٨ عين مفتشا للمدارس اليهودية في دائرة التعليم الحكومية في فلسطين، ثم موظفا كبيرا فيها ١٩٤٤ - ١٩٤٨[٣٢] . فيما يتعلق في مجال عمله في مدرسة الدراسات الشرقية بالجامعة العبرية، فقد عين عام ١٩٢٨ محاضرا، ثم محاضرا كبيرا عام ١٩٣٣، وأستاذا مشاركا عام ١٩٤٧[٣٣] . مجال تخصصه التاريخ والحضارة الإسلامية واليهود وتاريخهم بعامه ويهود اليمن بخاصة. وقد أتقن العديد من اللغات منها العبرية والعربية والإنجليزية والألمانية والفرنسية[٣٤] .

- يوسف ريفيلين Joseph Rivlin : مستشرق يهودي ولد في القدس عام ١٨٩٠، درس اللغة العربية وآدابها في جامعة فرانكفورت، وحصل منها على شهادة الدكتوراه عام ١٩٢٧، انضم إلى مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية عام ١٩٢٩، فعين معلما للدورات المبتدئة باللغة العربية، ثم محاضراً في اللغة العربية وآدابها عام ١٩٣٦، ومحاضرا كبيرا عام ١٩٤٧. ومن أهم إنجازاته العلمية إنه ترجم القرآن الكريم وألف ليلة وليلة إلى اللغة العبرية[٣٥] . وإضافة إلى عمله في الجامعة العبرية فقد شغل وظيفة رئيس جمعية المعلمين العبرية في القدس ١٩٣٠ - ١٩٤١[٣٦] .

- هاري تورشنير Harry Torczyner : يهودي - ألماني ولد عام ١٨٨٦، تعلم في جامعة فيينا وبرلين، وحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة الأولى عام ١٩٠٩، وعمل بين عامي ١٩١٠ - ١٩١٢، معلما في المدارس العبرية الثانوية في القدس، ثم انتقل بعد ذلك للعمل في جامعة فيينا، حيث عين رئيسا لتعليم العبرية فيها ١٩١٣ - ١٩١٩، وأستاذا في معهد الدراسات اليهودية في برلين ١٩١٩ - ١٩٣٣، وقد تخلل

ذلك عمله أستاذا في معهد الدراسات اليهودية في نيويورك عام ١٩٢٩[٣٧] . انضم إلى هيئة التدريس في الجامعة العبرية عام ١٩٣٣، حيث عين أستاذا للغة العبرية في معهد الدراسات اليهودية، ومدرسة الدراسات الشرقية، كما برز في مجال تدريس اللغات السامية بعامة، والأكادية والأرامية، ومقارنة اللغات السامية بعضها ببعض، بخاصة[٣٨] .

- هانس بولوتسكي Hans Polotsky : مستشرق يهودي - ألماني ولد في زيورخ/ النمسا عام ١٩٠٥، تعلم في جامعة برلين وجوتجن، وقد حصل على درجة الدكتوراه باللغات السامية من الجامعة الأخيرة عام ١٩٢٩[٣٩] . انخرط في الجامعة العبرية عام ١٩٣٤، فعين محاضرا في مدرسة الدراسات الشرقية، ثم محاضرا كبيرا، وأستاذا مشاركا عام ١٩٤٨[٤٠] . وقد تميز بولوتسكي في مجال تدريس اللغات السامية مثل: اللغات المصرية القديمة، واللغة الأمهرية، واللغات الأثيوبية الأخرى، والسريانية، واللغة العربية[٤١] .

- روبرت ليخمن Robert Lachmann : مستشرق يهودي متخصص بالشؤون الموسيقية الشرقية، ولد في برلين، ودرس هناك، وحصل على درجة الدكتوراه في ذلك المجال. وقد ركز جهده في أثناء الحرب العالمية الأولى على جمع التراث الموسيقي والفني الشرقي، وتنقل في البلدان العربية والإسلامية لجمع ذلك التراث الموسيقي، حيث استفاد من عمله في مكتبة برلين الحكومية لإنجاح مهماته. وقد شارك في المؤتمر الموسيقي العربي الذي عقد في عام ١٩٣٢، حيث ترأس إحدى لجان ذلك المؤتمر. وفي عام ١٩٣٥ انتقل ليخمن للعمل في الجامعة العبرية، حيث أسس هناك أرشيفا للتسجيلات الموسيقية، كان تابعا لمدرسة الدراسات الشرقية، وعمل في ذلك الأرشيف حتى وفاته عام ١٩٣٩، وبقي الأرشيف تابعا لتلك المدرسة[٤٢] .

- الفرد بونيه Alfred Bonne : يهودي - ألماني ولد في نورمبرغ عام ١٨٩٩، درس في جامعات ألمانية متعددة منها ميونخ، وفرانكفورت، ونرمبرغ، وفي عام ١٩٢٣ حصل على درجة الدكتوراه من الجامعة الأخيرة، وفي أثناء ذلك عمل «مساعد» باحث في كلية العلوم الاجتماعية في جامعة ميونخ ١٩٢٢ - ١٩٢٣، ورئيسا للمكتب اليهودي للتعليم المهني في فرانكفورت ١٩٢٤، وإحصائيا في الكيرن هايسود[٤٣] عام ١٩٢٧، ثم رئيسا لأرشيف الشرق الأوسط التابع للوكالة اليهودية في القدس عام ١٩٣١، وعضوا في معهد الأبحاث الاقتصادية التابع للوكالة اليهودية عام ١٩٣٦[٤٤] . انضم إلى الجامعة العبرية في ذلك العام كأستاذ إضافي للعلوم الاقتصادية والاجتماعية للشرق الأدنى[٤٥] .

- امبرتو كاسيتو Umberto Cassuto : يهودي - إيطالي ولد في عام ١٨٨٣ في فلورنسا، ودرس في الكلية الحاخامية فيها، فحصل على الدبلوما منها، وعلى درجة الدكتوراه من جامعة فلورنسا عام ١٩٢٨، وبعد تخرجه عين مدرسا فيها ١٩٢٨ - ١٩٣٨، ثم أستاذا اعتياديا للغة العبرية ومقارنة اللغات السامية في جامعة روما ١٩٣٢ - ١٩٣٨. انتقل عام ١٩٣٩ للعمل في الجامعة العبرية، أستاذا للتوراة[٤٦] ، إضافة إلى تدريسه اللغات السامية القديمة مثل الاوجرتيه والكنعانية (لغة رأس شمرا في سوريا) في مدرسة الدراسات الشرقية[٤٧] .

-اسق شموش Issac Shamosh : لم تتوافر المعلومات الكافية عن ترجمة حياته في المصادر والمراجع التي اعتمد عليها في هذا البحث، لكنه كان يدرس اللغة العبرية وآدابها في مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية، منذ بداية الأربعينيات من القرن العشرين[٤٨] .

هناك العديد من الاستنتاجات يمكن الخروج بها من المعلومات المتعلقة بالكادر التعليمي والبحثي في مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية منها: ان معدل عدد أعضاء هيئة التدريس والبحث فيها خلال فترة زمنية محددة كان ما بين ٥ - ١٠ أعضاء غالبيتهم تفرغت لذلك العمل الأكاديمي، والقليل منهم كان مرتبطا بأعمال أخرى في الغالب ماتكون حكومية. وفيما يتعلق بالدرجات العلمية التي حصل عليها أعضاء التدريس في المدرسة فإن أكثر من ٩٠٪ منهم كانوا يحملون شهادة الدكتوراه، وكان ماقرب من ٥٥٪ من هؤلاء يحملون درجة الأستاذية (بروفيسور)، وهي نسبة عالية ومرتفعة تدل على المستوى الرفيع لأعضاء هيئة التدريس في المدرسة. كما أن ٦٠٪ من أعضاء هيئة التدريس فيها قد اكتسبوا خبرة عملية وعلمية في جامعات غالبيتها ألمانية، وبنسب أقل إيطالية، وإنجليزية، وأمريكية قبل عملها في مدرسة الدراسات الشرقية، ويعني ذلك توافر كوادر علمية ذات خبرات واسعة في مجال التعليم والبحث، ويضاف إلى ما سبق، ارتفاع نسبة أعضاء هيئة التدريس في المدرسة من أصول ألمانية، فتقدر نسبتهم بحوالي ٦٦٪، ومن مواليد فلسطين ١٦٪، ومن انجلترا ٦٪، وإيطاليا ٦٪، والنمسا ٦٪. ويستدل من ذلك أن العنصر اليهودي - الألماني هو المسيطر على هذه المدرسة، وتنطبق تلك النسب على البلد الذي حصل منه عضو هيئة التدريس على درجة الدكتوراه، فغالبيتهم تخرجت في الجامعات الألمانية وبخاصة برلين وفرانكفورت، كما أن أعدادا أخرى تخرجت في الجامعات البريطانية، والأمريكية، والإيطالية، وكانت تلك الجامعات تعد آنذاك من أفضل الجامعات العالمية في مجال الدراسات الشرقية.

وتعتبر بعض الأسماء الواردة أعلاه أمثال هروفتص، وويل، وماير، وسوكينك، وبانيث، وتورتشير، وبولوتسكي، وبونيه، أعلاما في مجال تخصصها الأكاديمي، فيشهد لها بتميزها في مجال تخصصها، ولها سمعة دولية حسنة(٤٩)، حتى إنها كانت من عوامل جذب الطلاب إلى المدرسة ليس فقط على الصعيد اليهودي، بل أيضا على الصعيد العربي، وكان ينصح لمن يريد دراسة الساميات التوجه إلى تلك المدرسة للدراسة فيها، حتى إن الجامعة المصرية أرسلت في الأربعينات ١٨ طالبا من طلبتها لدراسة اللغات السامية بعامة، والمصرية بخاصة في تلك المدرسة(٥٠).

٤ - تخصصات المدرسة ومناهجها

بدأت مدرسة الدراسات الشرقية عملها الأكاديمي بشكل متواضع من حيث الأساتذة والمواضيع التي كانت تدرس فيها، ثم أخذت بالتطور والتوسع التدريجي، فاستقطبت أساتذة متميزين من المستشرقين اليهود في مختلف أنحاء العالم وبخاصة ألمانيا، ومع قدومهم أضيفت مواد تدريسية جديدة(٥١). وقد ضمت مدرسة الدراسات الشرقية في الثلاثينيات والأربعينيات ثلاثة تخصصات أصلية هي: الثقافة الإسلامية، واللغة العربية وآدابها، واللغات السامية، واثنتين ثانويتين هما: الآثار في الشرق الأدنى، وعلوم مصر القديمة(٥٢).

ونظرا لطبيعة المواضيع التي تدرس في المدرسة، فقد كان يشترط على الطلاب الذين يقبلون فيها إنهاء المرحلة الثانوية، أو المترك الفلسطيني أو ما يوازيه، بالنسبة للعرب واليهود، واشترط على الطلاب اليهود إجادة اللغة العربية قراءة وكتابة، والعرب إجادة اللغة العبرية، ومن لم يتقن اللغة المطلوبة كانت تعقد له دورات تحضيرية لتلك اللغة(٥٣).

أ - الثقافة الإسلامية

كان الدكتور ماير أول من بدأ بإعطاء الدروس والمحاضرات في هذا التخصص عن الفن المعماري العربي، وذلك في أواخر عام ١٩٢٥[٥٤] ، وفي العام التالي أضيف إليها الفن الإسلامي والآثار الإسلامية، وفلسطين تحت الحكم الإسلامي، وفي عام ١٩٢٦، أخذ الدكتور بانيث بإعطاء الدروس عن الفلسفة الإسلامية بعامة، وفلسفة ابن طفيل في كتابه حي بن يقظان بخاصة[٥٥] . كما أن ليفي البيلج قد باشر محاضراته في ذلك العام، والتي تركزت حول التاريخ الديني للإسلام[٥٦] ، وكذلك الأمر بالنسبة للبروفيسور هروفتص الذي بدأ محاضراته في العام نفسه عن تاريخ الإسلام والحركات الإسلامية الدينية كالصوفية[٥٧] . وبعد انضمام جوتياين إلى المدرسة عام ١٩٢٨ أصبح يدرس تاريخ الشعوب الإسلامية والحضارة الإسلامية على أساس أن تكون مادة رئيسة تدرس في هذا التخصص[٥٨] . ومنذ عام ١٩٣٦ انضم الأستاذ بونيه إلى المدرسة كأستاذ غير متفرغ، لتدريس التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للشرق الأوسط خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وفي العام التالي أصبح البروفيسور ويل يدرس اللغة التركية[٥٩] .

كانت المواضيع التي تدرس في تخصص الثقافة الإسلامية في العام الدراسي ١٩٤٠/ ١٩٤١ على الشكل التالي:

- اللغة التركية، وقد درسها الأستاذ ويل.
- الفلسفة الإسلامية، والديانة الإسلامية، ودرسهما الدكتور بانيث.
- التاريخ الإسلامي والشعوب الإسلامية (تاريخ العرب وحضارتهم، والإسلام واليهودية، واللغة الفارسية وآدابها) وقد درسها جويتاين.
- التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للشرق الأدنى بعامه وفلسطين بخاصة، ودرسها الأستاذ بونيه[٦٠] .

كانت المدة التي تستغرقها دراسة هذا التخصص ثلاث سنوات بمعدل اثنتي عشرة ساعة أسبوعيا، وكان على الطلاب اختيار مادة أصيلة من اللغتين التركية أو الفارسية[٦١] . ومع تطور وتوسع مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية أصبحت المواضيع التي تدرس فيها في الأربعينيات، كما جاء في منهاج المدرسة عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤ كما هو مبين في الجدول التالي:

الجدول رقم (١) المواضيع التي كانت تدرس في تخصص الثقافة الإسلامية عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤[٦٢]

اسم المدرس	اسم الموضوع الذي يدرس	الساعات الأسبوعية	أسلوب التدريس
١ - الأستاذ ماير	أ - الآثار الإسلامية / الجزء الأول فن العمارة	١	محاضرات
	ب - نقوش عربية وكتابات قديمة	١	محاضرات
	جـ - فصول مختارة من الآثار الإسلامية	١	سمنار
	د - مناقشة أوراق بحث من قبل الطلاب	؟	محاضرات وتدريبات عملية
٢ - الدكتور جويتاين	أ - ظهور العرب وتأسيس إمبراطوريتهم	١	محاضرات
	ب - البدو في الفترة الإسلامية (قراءة في المصادر التاريخية)	١	تدريبات عملية
		٢	تدريبات عملية
	جـ - النثر الفارسي الكلاسيكي	؟	محاضرات وتدريبات عملية
	د - مناقشة أوراق وأبحاث وسمنار	٢	محاضرات وتدريبات عملية
٣ - الأستاذ ويل	أ - الحديث النبوي مع قراءة من صحيح البخاري	٢	محاضرات وتدريبات عملية
	ب - مدخل إلى التركية الحديثة	١	محاضرات
٤ - الأستاذ بونيه	أ - التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للشرق الأدنى	٢	سمنار
	ب - المشاكل الاقتصادية والاجتماعية للشرق الأدنى		

ويستخلص من الجدول أعلاه أن تخصص الثقافة الإسلامية ضم أربعة من أعضاء هيئة التدريس ثلاثة يحملون درجة الأستاذية وواحد دكتور، كانت تدرس فيه اثنتي عشرة مادة، بواقع أربع عشرة ساعة أسبوعية عدا مادة ماير مناقشة أوراق بحث، ومادة جويتاين مناقشة أوراق بحث إذ لم تشر المصادر التي اعتمد عليها إلى الساعات المقررة لهما. وقد استأثر ماير وجويتاين بتدريس غالبية المواد التي تدرس في ذلك التخصص ويلاحظ تنوع أساليب التدريس، فبعض المواد تدرس بأسلوب المحاضرات، وبعضها الآخر تدريبات عملية، أو الدمج بينهما، ومع مقارنة المواد التي كانت تدرس في عام ١٩٤٠ / ١٩٤١، والمواد التي كانت تدرس في عام ١٩٤٣/ ١٩٤٤ لوجدنا أن السنة الأخيرة شهدت تدريس مواد جديدة لم تكن تدرس في السابق، إضافة إلى ازدياد عدد الساعات الأسبوعية، مقارنة بالسنة الدراسية ١٩٤٠/ ١٩٤١ ويعني ذلك اختلاف المناهج من سنة إلى أخرى.

ب - اللغة العربية وآدابها

بدأ في تدريس اللغة العربية وآدابها منذ عام ١٩٢٦ على يد البيلج، فكان يدرس الأدب العربي بعامة، والشعر العربي بخاصة مع تدريبات وتطبيقات على نصوص من ديوان عمر بن أبي ربيعة[٦٣]. وفي العام الدراسي ١٩٢٨ - ١٩٢٩ أصبحت اللغة العربية وآدابها مادة فرعية، وبعد وفاة البيلج عام ١٩٣٦ حل محله الدكتور بانيث في تدريس اللغة العربية وآدابها، هذا إلى جانب الأستاذ ويل الذي بدأ بالتدريس في هذا

التخصص منذ عام ١٩٣٥، وفيها أصبح ذلك التخصص من المواضيع الأصلية التي تدرس في مدرسة الدراسات الشرقية[٦٤] . وقد كانت المواضيع التي تدرس في تخصص اللغة العربية وآدابها في العام الدراسي ١٩٤٠/ ١٩٤١ على الشكل التالي:

- اللغة العربية، درسها الأستاذ ويل.
- الأدب العربي (الشعر، والأدب الديني، والأدب العربي واليهودي)، ودرسها الدكتور بانيث.
- قواعد اللغة العربية (نصوص ولهجات)، وقد درسها جويتاين.
- القرآن الكريم والإملاء العربي، ودرسها الأستاذ ريفلين.
- الأدب العربي الحديث مع التركيز على التدريبات العملية من خلال قراءة النصوص، وقد درسها شموش[٦٥] .

كانت مدة الدراسة في هذا التخصص ثلاث سنوات بمعدل عشر ساعات أسبوعية[٦٦] .

وفي عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤ أصبحت المواضيع التي تدرس في تخصص اللغة العربية وآدابها، كما هو موضح في الشكل التالي.

الجدول رقم (٢) المواضيع التي كانت تدرس في تخصص اللغة العربية وآدابها عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤[٦٧] .

اسم المدرس	اسم الموضوع الذي يدرس	الساعات الأسبوعية	أسلوب التدريس
١ - الدكتور بانيث	أ - تاريخ الأدب العربي	١	محاضرات
	ب - قراءة في كتاب المنقذ من الظلال للغزالي	٢	تدريبات عملية
	جـ - قراءة من كتاب المنتخب من أدب العرب	١	تدريبات عملية
	د - تطور أدب السيرة الذاتية العربية	٢	سمنار
٢ - شموش	أ - مختارات من الأدب العربي الحديث	١	محاضرات
	ب - العربية المحكية/ جزء ١	٣	تدريبات عملية
	جـ - العربية المحكية/ جزء ٢ مع القراءة والكتابة	٣	تدريبات عملية
	د - تمرينات على التحدث بالعربية	١	تدريبات عملية
٣ - الأستاذ ريفلين	أ - القرآن الكريم/ سورة يوسف	١	تدريبات عملية
	ب - القراءة من الصحف المصرية	١	تدريبات عملية
٤ - الدكتور جويتاين	أ - قواعد اللغة العربية	١	محاضرات
	١١ مادة	١٧	

ويتبين من الجدول أعلاه أن عدد أعضاء هيئة التدريس في تخصص اللغة العربية وآدابها قد بلغ أربعة، فيما بلغ عدد المواضيع التي تدرس فيه ١١ مادة، درس غالبيتها بانيث وشموش، ويلاحظ أنه تم التركيز على تعليم اللغة العربية وآدابها من خلال الدروس العملية، وبالاستعانة بالكتب التاريخية والأدبية والدينية والصحف المصرية. ويضاف إلى ذلك أن هذا التخصص قد ركز على المواضيع ذات الطابع الديني مثل القرآن الكريم، وكتاب المنقذ من الظلال، ولعل تعلم اللغة العربية من خلال القرآن يعتبر أفضل وسيلة لتعلمها، وبمقارنة المواضيع التي كانت تدرس في عام ١٩٤٠ - ١٩٤١، والمواضيع التي كانت تدرس في ١٩٤٣ - ١٩٤٤ في تخصص اللغة العربية وآدابها يتضح أن المواضيع في الفترة الأخيرة كانت أكثر من حيث عددها، حيث بلغت ١١ مادة، بينما كانت في الفترة السابقة ٥ مواد، وكذلك الأمر بالنسبة للساعات المعتمدة ففي ١٩٤٣ - ١٩٤٤، بلغت سبع عشرة ساعة أسبوعية، بينما كانت في السنة السابقة عشر ساعات أسبوعية.

جـ - اللغات السامية

نظمت مدرسة الدراسات الشرقية دورات ومحاضرات في اللغات السامية منذ عام ١٩٢٦، وقد أصبح التخصص أصيلا منذ عام ١٩٣٦، أي بعد أن استقطبت المدرسة أساتذة أكفياء في مجال الدراسات السامية[٦٨] . وكانت المواضيع التي تدرس في ذلك التخصص في العام الدراسي ١٩٤٠ - ١٩٤١ على الشكل التالي:

- اللغة الكنعانية والآشورية - البابلية والقواعد المقارنة بين اللغات السامية، كان يدرسها الأستاذ تورشنير.
- اللغة العربية، ودرسها الدكتور بانيث.
- اللغة السريانية والحبشية، وكان يدرسهما الدكتور بولوتسكي.
- اللغة السامرية، وقد درسها الأستاذ يلين.
- قواعد اللغة العربية، درسها الدكتور جويتاين.
- مقارنة اللغات السامية، وقد درسها كل من الأستاذ تورشنير، والأستاذ كاستيو، والدكتور بولوتسكي[٦٩] .

وكانت مدة الدراسة في تخصص اللغات السامية تستغرق ثلاث سنوات، شريطة أن يختار الطلاب تخصص اللغة العبرية أو اللغة العربية وآدابها كمادة ثانوية[٧٠] .

وقد أصبحت المواضيع التي تدرس في تخصص اللغات السامية عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤، كما هو مبين في الجدول التالي:

الجدول رقم (٣) المواضيع التي كانت تدرس في تخصص اللغات السامية عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤[٧١] :

اسم المدرس	اسم الموضوع الذي يدرس	الساعات الأسبوعية	أسلوب التدريس
١ - الدكتور بولوتسكي	أ - نقوش قديمة	١	محاضرات
	ب - نقوش من اللغة الأمهرية	٢	محاضرات وتدريبات عملية
	جـ - لغة سريانية معاصرة	٢	محاضرات وتدريبات عملية
	د - نصوص سريانية	؟	سمنار
٢ - الأستاذ تورشنير	أ - الآشورية	٢	محاضرات
	ويختار الطالب تخصص من التخصصين التاليين		
٣ - أ - اللغة العبرية	أ - نظرية اللغة العبرية	٢	محاضرات
١ - الأستاذ تورشنير	ب - قراءة التوراة	٢	محاضرات
	جـ - مشكلات اللغة العبرية	٢	سمنار
ب - اللغة العربية	أ - تاريخ الأدب العربي	١	محاضرات
١ - الدكتور بانيث	ب - قراءة في كتاب المنقذ من الضلال للغزالي	٢	تدريبات عملية
	جـ - قراءة في كتاب المنتخب من أدب العرب	١	تدريبات عملية
	د - تطور أدب السيرة الذاتية العربية	٢	سمنار

ويستخلص مما سبق أن تخصص الدراسات السامية كان يعتمد بالدرجة الأولى على الدكتور بولوتسكي، ثم تورشنير، وبانيث، كما لم تحدث تغييرات جوهرية على المواضيع التي كانت تدرس في عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤، مقارنة بالمواد التي كانت تدرس في عام ١٩٤٠ - ١٩٤١.

د - الآثار في الشرق الأدنى

مع وجود الأستاذ مـاير مبكرا في الجامعة العبرية، فقد أخذ يدرس منذ عام ١٩٣٥ آثار الشرق الأدنى، وفي العام التالي أضاف إليها الآثار والفنون الإسلامية[٧٢]، وبعد التحاق الدكتور سوكينيك إلى مدرسة الدراسات الشرقية بدأ في العام الدراسي ١٩٣٥ - ١٩٣٦ بتدريس آثار فلسطين في تلك المدرسة[٧٣]، وفي العام ١٩٣٦ - ١٩٣٧ أصبح تخصص الشرق الأدنى تخصصا ثانويا في المدرسة[٧٤].

وكانت المواضيع التي تدرس في العام الدراسي ١٩٤٠ - ١٩٤١ في تخصص الآثار في الشرق الأدنى على الشكل التالي:

- تاريخ الفن والآثار في الشرق الأدنى بصورة عامة والآثار الإسلامية بصورة خاصة، فقد درسها الأستاذ ماير.
- تاريخ علم الآثار في فلسطين، درسها الأستاذ سوكينيك[٧٥].

وكانت مدة الدراسة في تخصص الآثار في الشرق الأدنى سنتين بمعدل ست ساعات أسبوعية، شريطة إلمام الطلاب باللغة العربية إلماما مناسبا لفهم النصوص العربية وقراءتها[٧٦].

أما في العام الدراسي ١٩٤٣ - ١٩٤٤ فكانت المواضيع التي تدرس في ذلك التخصص كما يلي:

الجدول رقم (٤) المواضيع التي كانت تدرس في تخصص الآثار في الشرق الأدنى عام ١٩٤٣ - ١٩٤٤[٧٧].

اسم المدرس	اسم الموضوع الذي يدرس	الساعات الأسبوعية	أسلوب التدريس
الأستاذ ماير	أ - الآثار الإسلامية/ القسم الأول العمارة	١	محاضرات
	ب - نقوش عربية وكتابات قديمة	١	محاضرات
	جـ - فصول مختارة من الآثار الإسلامية	١	سمنار
	د - مناقشة أوراق بحث مقدمة من الطلاب	؟	محاضرات وتدريبات عملية
	هـ - مدخل إلى آثار الرومان	؟	محاضرات
	و - فلسطين في أثناء فترة المعبد الثاني	؟	؟

ويستخلص من ذلك أن غالبية المواضيع التي كانت تدرس في تخصص الآثار في الشرق الأدنى كان يدرسها الأستاذ ماير، كما يلاحظ تنوع تلك المواضيع مع التركيز على الآثار الإسلامية بعامة وآثار فلسطين بخاصة.

هـ - علوم مصر القديمة

عهد بتدريس العلوم المصرية القديمة إلى الدكتور بولوتسكي، الذي كان يعد آنذاك من البارزين في ذلك المجال، فكان له أفضال كثيرة على علماء اللغات المصرية القديمة والحبشية[٧٨]، لذلك لاغرو أن نجد الجامعة المصرية في الثلاثينيات والأربعينيات كانت تحرص على إرسال بعض طلبتها إلى مدرسة الدراسات الشرقية، وبالتحديد لدراسة اللغات المصرية القديمة لوجود بولوتسكي فيها[٧٩]. وقد باشر الدكتور المذكور بتدريس علوم مصر القديمة منذ عام ١٩٣٤، وقد أصبحت في العام التالي مادة ثانوية. وكانت دراسة العلوم المصرية القديمة تستغرق سنتين بمعدل سبع ساعات أسبوعية[٨٠]. وقد اشتملت العلوم المصرية القديمة على ما يلي: قواعد اللغة المصرية في العصور الوسطى والمتأخرة والقبطية، إضافة إلى نصوص تاريخية وأدبية من المملكة الوسطى، أي الأسرة ١٧ وعصر رامسيد، والترجمة القبطية للتوراة، وتاريخ الفراعنة، وعناصر الديانة المصرية، والفن المصري[٨١]. وكان هذا التخصص في العام ١٩٤٣ - ١٩٤٤ يدرس أيضا على يد بولوتسكي، الذي درس موضوع مدخل لدراسة العلوم المصرية كمحاضرات، وموضوع اللغة المصرية للمبتدئين، ومحاضرات وتدريبات عملية بواقع ساعتين أسبوعيا[٨٢].

وهكذا يتبين أن تطور المناهج التدريسية في مدرسة الدراسات الشرقية كان تدريجيا مرتبطا بقدوم كوادر علمية جديدة، وكما أن المواضيع الدراسية فيها كانت متنوعة ومتعددة، كما اختلفت أيضا أساليب التدريس فمنها المحاضرات ومنها المناقشات والتدريبات العملية.

٥ - مكتبة المدرسة ووثائقها

مع وجود مؤسسة علمية ذات مستوى مرتفع، وهي مدرسة الدراسات الشرقية، كان لابد لها من إيجاد مكتبة غنية وثرية، للتخصصات التي تضمها، فهناك دار الكتب اليهودية والجامعية التابعة للجامعة العبرية، والتي كانت تعتبر في فترة الانتداب البريطاني من أفضل المكتبات الموجودة في منطقة الشرق الأوسط، فقد ضمت عام ١٩٢٩ حوالي ٢١٦,٠٠٠ كتاب ارتفع ذلك العدد عام ١٩٤٠، إلى حوالي ٤٠٠,٠٠٠ مجلد في لغات متعددة ومواضيع مختلفة، بما في ذلك المواضيع الشرقية[٨٣]. ولم تقتصر مدرسة الدراسات الشرقية كتبها على تلك الكتب الموجودة في دار الكتب، بل أسست مكتبة خاصة بمواضيع اهتمامها، كانت تضم بضعة آلاف من المصادر والمراجع. فعلى سبيل المثال في مجال اللغة العربية وجد فيها مصادر التاريخ الإسلامي المخطوط منها والمنشور مثل تاريخ الطبري، وأنساب الأشراف، والكتب ذات الطابع الديني مثل القرآن الكريم، والأحاديث النبوية المختلفة، وكتب الغزالي وابن طفيل، والكتب الأدبية والشعرية القديمة والحديثة، ناهيك عن الصحف والمجلات العربية بعامة والمصرية بخاصة. وقد حصلت المدرسة على تلك الكتب بوسائل مختلفة كالشراء، والتبادل، والإهداء، ومنها التبرعات والهبات التي حصلت عليها من مجموعة من المستشرقين اليهود وغيرهم. فقد اقتنت المكتبة، كتبرع ٦,٠٠٠ مجلد من ورثة المستشرق الأستاذ أجناس جولد سهير Ignaz Goldziher ١٨٥٠ - ١٩٢١[٨٤]، ومن ورثة ليفي البيلج، وافنعوام يلين Avinoam Yellin[٨٥]، حيث شكلت تلك الكتب ثروة كبيرة للمدرسة[٨٦].

لقد استطاع الدكتور روبرت ليخمن أن يحافظ على الكثير من التراث الموسيقي الشرقي بعامة واليهودي بخاصة، من خلال تسجيلها، ففي فلسطين مثلا سجل أغاني العرب، واليهود، والأرمن، والسامرة، والأقباط، والأحباش، ولم يقتصر عمل ليخمن على جميع تلك الأغاني، بل عمل على فهرستها وتصنيفها، وأضاف إليها بعض المعلومات المتعلقة بمنشدها، ونشأتها، ولمحة عن حياة الجماعة التي أنشدتها، وبعد وفاته عام ١٩٣٩ نقلت تلك التسجيلات إلى مكتبة مدرسة الدراسات الشرقية[٨٧].

كما استطاعت مدرسة الدراسات الشرقية أن تحصل عن طريق التبرع على حوالي ٤,٠٠٠ صورة مختلفة للفن المعماري الإسلامي[٨٨].

ويتبين مما سبق توافر مكتبة قيمة لمدرسة الدراسات الشرقية منحتها قدرة على القيام بنشاطاتها البحثية.

٦ - النشاطات الأخرى لمدرسة الدراسات الشرقية

لم تقتصر نشاطات مدرسة الدراسات الشرقية على التدريس، بل امتدت إلى مجالات أخرى هامة لا تقل أهمية عن التدريس مثل: إصدار الكتب والمنشورات المتعلقة بمجالات اهتمام المدرسة، وإلقاء المحاضرات والتوعية على الصعيد الشعبي.

أ - في مجال إصدار الكتب والمنشورات

عندما أسست مدرسة الدراسات الشرقية، مع المعاهد العلمية الأخرى، في الجامعة العبرية عام ١٩٢٦، أوكل إليها مهمة إصدار الكتب المتعلقة بمنطقة الشرق الأوسط بعامة، والتاريخ العربي والإسلامي بخاصة،

حيث كان التركيز في المدرسة في بدايتها على إعداد الدراسات والأبحاث وإصدارها أكثر من إعطاء الدروس، وقد انطلقت المدرسة بثلاثة مجالات بحثية واسعة هي: إصدار مخطوطة هامة جدا في التاريخ الإسلامي، وهي مخطوطة «أنساب الأشراف» للبلاذري، ثم فهرسة وتبويب قاموس للشعر العربي القديم حتى نهاية الدولة الأموية، وأخيرا المشاريع البحثية الفردية(٨٩) .

وفيما يتعلق بالمشروع الأول، فإن مخطوطة «أنساب الأشراف» للبلاذري (ت ٢٧٩هـ) والمكونة من اثني عشر جزءاً، تعد من أهم كتب التاريخ الإسلامي خلال القرون الثلاثة الأولى، وذلك لأسباب عديدة منها، معاصرة البلاذري لأحداث تلك الفترة، وإيراد معلومات غير متوافرة في المصادر الأخرى، إضافة إلى طريقته المتميزة في جمع المادة التاريخية، وعرضها، والتأكد من مدى دقتها وصحتها(٩٠) . وعلى الرغم من أهمية ذلك الكتاب، لكنه لم يلق العناية الكافية من قبل الباحثين للعمل على تحقيقه، وقد تبنت مدرسة الدراسات الشرقية هذا المشروع فأسندت مهمة تحقيق المخطوطة لمجموعة من باحثي المدرسة. ففي عام ١٩٣٦، نشر الجزء الخامس من كتاب «أنساب الأشراف» بتحقيق الدكتور شلومو جويتاين، وصدر عن الجامعة العبرية، والكتاب يقع في نحو ٥٠٠ صفحة من الحجم الكبير تناول فترات هامة من التاريخ الإسلامي، هي فترة عثمان بن عفان، ومروان بن الحكم، وعبدالله بن الزبير، والمختار بن أبي عبيد الثقفي. وحتى يكون النص دقيقا فإن جويتاين اعتمد على مصادر إسلامية أخرى لتدقيق النص وتصحيح ما وقع في المخطوطة من خطأ وتصحيف، حيث أشار إلى ذلك في الهوامش(٩١) . أما الجزء التالي الذي حقق عام ١٩٣٨، فكان الجزء الرابع - القسم الثاني، وقام بتحقيقه المستشرق الدكتور ماكس شلزونجر(٩٢) ، وقد صدر عن مدرسة الدراسات الشرقية، ويقع الكتاب في نحو ٢٠٠ صفحة من الحجم الكبير، واشتمل على سيرة يزيد بن معاوية، وأفراد أسرته، وترجمة سلالة زياد بن أبيه، وترجمة العيص بن أمية وبنيه، وترجمة عفان بن أمية وبنيه، وكذلك فعل شلزونجر، للتأكد من تدقيق النص، فقد اعتمد على المصادر الإسلامية الأخرى(٩٣) . وعلى الرغم من أن شلزونجر نفسه قد أنجز تحقيق الجزء الرابع - القسم الأول قبل وفاته عام ١٩٤٥، لكن الظروف السائدة آنذاك، والتي تمثلت في معوقات الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، وما يترتب عليها من وجود مشاكل تقنية مثل صعوبة الطباعة وقلة الورق، ثم اندلاع حرب ١٩٤٨، قد حالت دون نشره، أو نشر الأجزاء الباقية منه خلال فترة الانتداب(٩٤) .

والحقيقة هنا تقال بأن نشر الجزءين السابقين من كتاب «أنساب الأشراف» للبلاذري، وفي هذا الوقت المبكر يعتبر عملا رياديا في مجال تحقيق مخطوطة تعد من أهم الكتب التاريخية الإسلامية، وفي المقابل لم يلتفت إلى هذا المجال، في الجانب العربي، إلا بعد سنوات طويلة.

أما المشروع الثاني الذي قامت به مدرسة الدراسات الشرقية، فهو سعيها نحو تنظيم معجم مفهرس للشعر العربي القديم منذ نشأته حتى أواخر العصر الأموي، حيث أوكل هذا المشروع إلى مجموعة من المتخصصين من بينهم والترفيشل، وقد بلغ عدد البطاقات التي جمعت لهذا الغرض عام ١٩٤١ حوالي ٥٠٠,٠٠٠ بطاقة. وللمشروع أهمية كبيرة لأنه سوف يلقي ضوءا جديدا، يساعد كثيرا على فهم الآداب العربية القديمة من الوجهتين اللغوية، والتحقيقية، ففيما يتعلق بالوجهة اللغوية، فإن المعجم كان معدا لأن يشتمل على جميع ما ورد في الشعر العربي القديم من ألفاظ وكلمات وتعابير، وبعبارة أدق مصدر اللغة العربية

القديمـة. هذا إلى جـانب أن عددا لا بأس به مـن الكلمات المستعملة في اللغة العـربية القـديمة، لا يمكن العثور عليها في المعاجم العـربية القديمة مثل «تاج العروس» للفيروزابـادي»، «ولسان العرب» لابن منظور، وإن وجد بعضها في القواميس العربية الحديثة كقاموس دوزي (تكملة المعاجم العربية)، بصورة غير دقيقة. فمن هنا يتضح أن هذا المعجم المفهـرس يشتمل على الكثير من الكلمات التي لم ترد في القواميس الأولى، كما أنها سوف تكـون دقيقة[٩٥] . ومن الوجهة التحقيقية، فإن المعجم سيسد خللا في مجال معرفة قائل الأبيات الشعرية، ومعرفـة ناظمها الحقيقي، وبالإشارة إلى اسم القائل، وذكر المصـادر التي اعتمد عليها بصفحاتها وأسطرها، وبـالتالي إمكـانية الـرجوع إلى تلك المصـادر، والتأكد من ذلك، كما سيخفف هـذا المعجم على البـاحثين كثيرا من جراء البحث والتنقيب في دواوين شعـرية ضخمـة العـدد لمعرفـة موضع بيت من الشعر العربي القديم، فالمعجم يوضح ذلك بشكل مناسـب، ويحاول المساعدة في معرفة الناظم الحقيقي لكل بيت من الأبيـات الشعريـة[٩٦] . وهذا المشروع يعتبر أيضا ريـاديـا، وله أهمية كبيرة، تميزت به مدرسـة الدراسات الشرقية، شأنها في ذلك شأن نشر بعض أجـزاء من «أنساب الأشراف» للبـلاذري. ومازال العمل في المعجم المفهرس مستمـرا منذ عام ١٩٢٦ حتى عـام ١٩٩٦، وعند اكتمالـه سوف يشتمل المعجم على ثلاثـة ملايين مدخل للكلمات والمصطلحات لتلك الفترة، مع تغطية ٣٩٤ مصدرا اعتمد عليها، و٢,٨٦٥ قصيدة شعر، جمعت في ٢٥ مجلدا[٩٧] .

وقد كلفت مـدرسة الـدراسات الشرقيـة بالجامعـة العبرية أعضـاء هيئة التدريس فيها بإعداد أبحـاثهم ودراساتهم كل حسب اختصـاصه، فكان الأستاذ مـاير يعد أبحاثـه حول آثار الشرق الأدنى بعامـة، والآثار الإسلامية بخـاصة، أما الأستاذ ويل فقـد ركز جهوده البحثية على اللغتين العـربية وآدابها، والتركية وآدابها، فيما تمحورت أبحاث الدكتور بانيث على اللغة العـربية وآدابها وعلى الفلسفتين العربية الإسلامية واليهودية في العصور الوسطى، وتشعبت أبحاث ودراسات الدكتور جويتاين فمنها ما ركز على القضايا الدينية، والقسم الآخر على التـاريخ العربي والإسلامي، ومنهـا ما تناول العلاقـات العربية اليهـودية، وتاريخ اليمن بعـامة، واليهود فيها بخـاصة، أما الأستاذ رفيلين الـذي سبقت الإشارة إلى بحوثه في مجال تـرجمة القرآن الكريم وألف ليلة وليلة إلى العبرية، فقد تـابع أبحاثه حول القرآن الكريم، واللغة السريانية، وتـاريخ الطائفة اليهودية في فلسطين خـلال القرن التـاسع عشر، وخصص الـدكتـور بولـوتسكي أبحـاثـه للغات السـاميـة القديمـة، والحبشية، والمصرية القديمة، أما الدكتور والتر فيشل فقد كـرس أبحاثه ليهود آسيا خلال العصور الإسلامية الوسطى والعصـور الحديثة، فيما أولى الأستاذ بونيـه في أبحاثه التاريخ الاقتصـادي والاجتماعي لمنطقة الشرق الأوسط، عناية خاصة[٩٨] .

ومن خـلال تقييم واستعراض بعض النماذج والأبحـاث التي قـدمت من قبل أعضـاء هيئة التـدريس في مدرسـة الـدراسات الشرقية، يمكن الحكم على قيمتها وأهميتهـا العلمية، وسوف تكون المعـالجة تاريخية، أي حسب تاريخ صدور الدراسـة. ومن هذه الدراسات كتاب صدر باللغة الإنجليـزية عام ١٩٣٦ لمؤلفه والتر فيشل بعنوان «يهود في الحياة الاقتصادية والسياسية الإسلاميـة في العصور الوسطى» والكتاب يتكون من ثلاثة فصـول ومـلاحق، تنـاول الفصل الأول أوضـاع اليهـود في ظل الخلافـة العبـاسيـة مع التركيـز على دورهم الاقتصـادي البـارز في ذلك المضمار، أمـا الفصل الثـاني فقـد كـرس لتنـاول أوضـاع اليهـود في ظل الخلافـة

الفاطمية، مع التركيز على الموظفين اليهود بخاصة يعقوب بن كلس، وتعرض الفصل لأوضاع اليهود في ظل الدولة الايلخانية، مع الاهتمام بالنواحي السياسية والاقتصادية لليهود في تلك الفترة، وختم الكتاب بملاحق تخص الرئاسة الدينية عندهم مستقاه من مصادر عربية(٩٩) . ويعتبر كتاب فيشل «يهود في الحياة الاقتصادية» مفيدا، وأهميته العلمية كبيرة، وذلك للأسباب التالية: ان المؤلف تمكن من الاستفادة من المصادر العربية المتعلقة بالموضوع، وقد أحاط بها إحاطة مناسبة، فاستفاد من المطبوع والمخطوط منها، إضافة إلى استفادته من المصادر والمراجع اليهودية المختلفة، أيضا المطبوع والمنشور منها، وبخاصة وثائق الجنيزا، والتي تعتبر من أهم المصادر المتعلقة بدراسة الطوائف اليهودية في الشرق الأوسط بعامة ومصر بخاصة خلال العصور الوسطى، هذا إلى جانب إتقانه اللغة الألمانية والفرنسية، قد مكنه من الاستفادة من المراجع التي تناولت الموضوع في تلك اللغتين. من هنا نستطيع القول :أن المصادر والمراجع التي اعتمدها المؤلف أكسبت الكتاب قيمة علمية كبيرة، والمعلومات الموجودة فيه مازالت قيمتها التاريخية حتى الآن، ولا بد للباحث في الشؤون اليهودية خلال الفترة الإسلامية الوسيطة من الاعتماد عليه(١٠٠) . وبهذا الصدد يقول الدكتور سهيل زكار، أستاذ التاريخ الإسلامي في جامعة دمشق، والذي قام بترجمة الكتاب المذكور آنفا إلى العربية في مقدمته «فيه أبحاث لا تزال حتى الآن معتمدة جدا مثل ما جاء حول الجهبذة وحول يعقوب بن كلس ودوره في تاريخ الخلافة الفاطمية في مصر السياسي والإداري والاقتصادي والعقدي»(١٠١) . يضاف إلى ذلك أن المؤلف اعتمد الأسلوب التحليلي في الكتابة، حيث إن شخصيته برزت، كما أنه تميز بالحيادية في كتابته بشكل عام.

وقام الدكتور جويتاين بتركيز جهوده البحثية على يهود اليمن فترجم من العربية إلى الإنجليزية رحلة يوسف هاليفي (١٨٢٧ - ١٩١٧) إلى اليمن عام ١٨٧٠ تحت عنوان «رحلات في اليمن»، والتي كتبت باللغة العربية، من قبل دليله حاييم حابشوش، وقد نشرت تلك الترجمة بالإنجليزية، وصدرت عن الجامعة العبرية في القدس عام ١٩٤١، والكتاب يقع في ١٣٨ صفحة من الحجم المتوسط، وقام جويتاين بوضع مقدمة للكتاب بين فيها المعلومات العامة عن الكتاب وعن الرحالة، أسباب رحلته، والمصاعب التي واجهها في رحلته إلى اليمن، وفي الكتاب معلومات هامة ومفصلة عن الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية لليمن بعامة، واليهود بخاصة، من خلال الوصف الدقيق للمناطق التي زارها الرحالة(١٠٢) ، وهناك تركيز واضح في الرحلة على الجوانب السلبية التي تعرض لها اليهود هناك(١٠٣) ، وفي ذلك أغراض سياسية مبطنة ليوسف هاليفي، وله مآرب كثيرة من وراء ذلك، وبخاصة انه كان من بين الشخصيات الصهيونية النشطة في تركيا، ومن المتخصصين في الدراسات الشرقية، يقول عنه يعقوب برناي في دراسة له عن يهود الدولة العثمانية بأنه كان «من دعاة إحياء اللغة العبرية، ومن مؤيدي حركة أحباء صهيون.. وإنه سافر إلى اليمن لجمع مادة علمية عن كتابات سبأ، وعن أوضاع اليهود فيها، وقام بهذه المهمة من قبل الأكاديمية الفرنسية، والإليانس»(١٠٤) . ومن هنا يتضح الدور السياسي الذي قام به هاليفي، والمتمثل بجمع المعلومات عن اليمن واليهود فيها لحساب «الاليانس» المعروف بنشاطه السياسي والثقافي لحساب اليهود والحركة الصهيونية. ونتيجة للجهود التي قام بها هاليفي وغيره في اليمن، فقد قامت المؤسسات الصهيونية المختلفة في فترات لاحقة ١٨٨١ - ١٩١٤، بتهجير يهود اليمن إلى فلسطين للاستفادة منهم كأيدي عاملة بديلة عن الأيدي العاملة الفلسطينية، في المشاريع الاقتصادية اليهودية(١٠٥) .

وواصل جويتاين بحوثه المتعلقة بتاريخ الإسلام، فقد أعد دراسة بعنوان «أصل الوزارة وماهيتها الحقيقية»، نشرت باللغة الإنجليزية عام ١٩٤٢ في مجلة الحضارة الإسلامية في حيدر أباد[١٠٦] تناول فيها المؤلف تطور مفهوم الوزارة في الإسلام اعتمادا على المصادر الإسلامية التاريخية والأدبية المنشور منها والمخطوط، وكذلك استعان بالمراجع الألمانية والفرنسية لتغطية الموضوع. وقد تميز جويتاين بهذه الدراسة شأنها في ذلك شأن بقية الدراسات التي تناولت التاريخ الإسلامي، بشكل عام، والتي تميزت بالجدية والأصالة، والقدرة على الاستفادة من المصادر المختلفة لإتقانه العربية، والفارسية، والفرنسية، والألمانية، والإنجليزية، هذا إلى جانب سعة اطلاعه، وقدرته على التحليل والوصول إلى النتائج العلمية الدقيقة، ولعل أهم ما توصل إليه جويتاين في هذه الدراسة: أن نظام الوزارة كان نظاما إسلاميا بحتا، وليس مقتبسا من الفرس، جاءت بدايتها في نهاية العصر الأموي، وتطورت ونمت في العهد العباسي. وبين جويتاين أن كلمة وزير من خلال مدلولاتها المختلفة ليست مشتقة من الفارسية، وإنما كلمة عربية الأصل بمعنى معاون ومساعد[١٠٧] .

وكتب والتر فيشل دراسة عن يهود كردستان خلال القرن التاسع عشر نشرت في مجلة «الدراسات اليهودية الاجتماعية» عام ١٩٤٤، فتعرض في البداية لموقع كردستان الجغرافي، ثم كرس دراسته للأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ليهود كردستان من خلال رحلة «دافيدبيت هيلل» ١٨٢٤ - ١٨٢٨، لتلك المنطقة، فتطرق إلى ظروفهم الاجتماعية وعلاقتهم بالمسلمين، ثم تطورهم العددي خلال فترات مختلفة من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ثم بين أوضاعهم الاقتصادية والمهن التي عملوا فيها، ودورهم في ذلك المجال، وتعرض بعد ذلك لنشاطهم الثقافي مع التركيز على لغتهم، وعلاقاتهم الثقافية بأبناء جلدتهم في البلاد المجاورة بعامة وفلسطين بخاصة[١٠٨]. ويلاحظ على الدراسة أن الباحث اعتمد بشكل رئيس على رحلة بيت هيلل، كما استعان بمعلومات إضافية كتبت عن الموضوع بلغات مختلفة، حيث ساعد إتقانه للعديد من اللغات (العبرية، والعربية، والإنجليزية، والفرنسية والفارسية) على الاستفادة من مراجع متعددة حول الموضوع، فقدم معلومات مفيدة بهذا الشأن، ولكن فيشل، شأنه في ذلك شأن بقية المستشرقين، الذين يكتبون في المواضيع الحديثة والمعاصرة، قد تأثر بقضايا سياسية ركز عليها في هذه الدراسة وهي «إبراز الاضطهاد» والمضايقة التي تعرض لها يهود كردستان من قبل المسلمين[١٠٩] . فالتركيز على أوضاع يهود كردستان أو اليمن، كما أشير إلى ذلك سابقا لأسباب عديدة منها إثارة عطف المؤسسات اليهودية والصهيونية المختلفة على تلك الطوائف، حتى تعمل مستقبلا على تهجيرهم إلى فلسطين.

وتتوافر معلومات دقيقة عن المنشورات من كتب ودراسات نشرت من قبل أعضاء هيئة التدريس في مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية بين عامي ١٩٤٦ - ١٩٤٨.

الجدول رقم (٥) الكتب والأبحاث التي صدرت من قبل أعضاء هيئة التدريس في المدرسة ١٩٤٦ - ١٩٤٨[١١٠].

اسم عضو هيئة التدريس	الدراسات والأبحاث: عددها	الدراسات والأبحاث: لغتها	الدراسات والأبحاث: عدد صفحاتها	الدراسات والأبحاث: موضوعها	الكتب: عددها	الكتب: لغتها	الكتب: عدد صفحاتها	الكتب: موضوعها
الفرد بونيه	١٠	إنجليزية	٤٦	اقتصاد الشرق الأوسط	٢	إنجليزية	٥٩١	اقتصاد الشرق الأوسط
شلومو جويتاين	٣	٢ عبرية، ١ إنجليزية	٣٠	يهود اليمن، تعليم العبرية، جولد سهير	١	إنجليزية	١٢١	يهود اليمن
العيزر سوكينيك	٣	٢ إنجليزية، ١ عبرية	١٥	آثار وكنائس مسيحية الآثار التوراتية	١	إنجليزية	٢٠٣	كنائس مسيحية
ماكس شلزونجر					١	إنجليزية	١٦٥	يهودا ماجنس
نفتالي تورشنير	٤	٣ عبرية، ١ إنجليزية	٢٨	المخطوطات العبرية في الفاتيكان				
امبرتو كاستيو	١	عبرية	٤					
اسق شموش	١	إنجليزية	١	الأدباء اليهود في البلاد العربية				
المجموع	٢٢		١٢٤		٥		١٠٨٠	

ويستخلص من الجدول السابق أن أعضاء هيئة التدريس في معهد الدراسات الشرقية قد نشروا خلال ثلاث سنوات ١٩٤٦ - ١٩٤٨«٢٢ بحثا» بلغ مجموع صفحاتها ١٢٤ صفحة، أي بمعدل ٦ صفحات للبحث الواحد، إضافة إلى ستة كتب نشرت بلغ مجموع صفحاتها(١٠٨٠) صفحة، وبالتالي فإن مجموع ما نشره أعضاء هيئة التدريس فيها ١٢٠٤ صفحات، علما بأن فترة النشر قد تميزت باضطراب الأوضاع السياسية والاقتصادية، وصعوبة النشر والطبع فيها، كما أن اندلاع حرب عام ١٩٤٨ قد أثر سلبا على النشر. وبذلك يمكن القول إن مستوى نشر الأبحاث والدراسات في المدرسة كان مرتفعا نوعا ما في تلك الظروف. وكان النصيب الأوفر من هذه المنشورات من حيث عدد الصفحات للأستاذ بونيه، فقد كتب حوالي ٥٣٪، من مجموع الصفحات، والعيزر سوكينيك ١٨٪، وماكس شلزونجر ١٤٪، وشلومو جويتاين ١٢٪، ونفتالي تورشنير ٢٪، وامبرتو كاستيو أقل من ١٪، وكانت نسبة ٧٠٪ من الدراسات والأبحاث باللغة الإنجليزية و٣٠٪ باللغة العبرية، أما الكتب فكان جلها قد نشر باللغة الإنجليزية. أما فيما يتعلق بالمواضيع التي تمت معالجتها فإن غالبيتها ركزت على منطقة الشرق الأوسط.

ولتوضيح القيمة العلمية لهذه الدراسات، فسوف يتم تحليل ثلاثة منها وهي: كتاب الفرد بونيه المعنون بـ «التطورات الاقتصادية للشرق الأوسط» فقد صدر الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٩٤٦، ويقع في نحو ١٦٥ صفحة من الحجم المتوسط، تناول فيه المؤلف التطور السكاني لدول الشرق الأوسط بين عامي ١٨٠٠ - ١٩٣٨ مع التركيز على المدن الكبرى، ثم ناقش قضية السكان والدخل القومي لتلك الدول مع مقارنته بدول متقدمة، يلي ذلك معالجة المشاكل الاقتصادية والاجتماعية التي تواجه المنطقة مع التركيز على مشاكل القطاع الزراعي ومؤشراتها، وبعدها تتبع الباحث تطور التخطيط الاقتصادي في الشرق الأوسط، مع التركيز على التخطيط المالي فيها مع الاهتمام بفلسطين، ويلاحظ من المواضيع التي ناقشها الباحث تعددها وتنوعها، ومن الدراسات الاقتصادية القليلة التي تناولت المنطقة، مع اعتماده على مصادر متنوعة منها الحكومية (البريطانية) والخاصة، سواء الصادرة باللغة الإنجليزية أو العبرية أو الفرنسية، كما أن الباحث حلل المعلومات، وتوصل إلى نتائج تظهر شخصية المؤلف، كما نجح في إجراء المقارنات الاقتصادية بين دول الشرق الأوسط والدول الأوروبية، بطبيعة الحال مع اختلاف الظروف بينهما، فهو بذلك قدم معلومات مفيدة بهذا الصدد[١١١] . ولكن المؤلف تأثر في بعض المواضيع بالأهواء، فقد ركز على دور اليهود الكبير في المجال الاقتصادي في فلسطين، وعلى إظهار دورهم الكبير في الصناعة، والإشادة بتركيبتهم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية المتميزة في تلك المجالات[١١٢] .

وتابع جويتاين اهتماماته بدراسة يهود اليمن، فقد أصدر في عام ١٩٤٧ كتابا باللغة الإنجليزية بعنوان «من أرض سبأ» ويقع في ١٢١ صفحة من الحجم المتوسط، وهو عبارة عن مجموعة من التقارير والوثائق والرحلات التي كتبها يهود، تناولت مختلف الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والدينية ليهود اليمن في القرنين التاسع عشر والعشرين[١١٣] . والكتاب بمجمله يريد التركيز على مجموعة من الأفكار، من أهمها: التركيز على حوادث الاضطهاد والتمييز التي تعرض لها اليهود هناك، والعمل بشتى الطرق والوسائل للمحافظة على الروح اليهودية والصهيونية بينهم، ثم حثهم على الهجرة إلى فلسطين[١١٤] . وهذا الكتاب لا يخرج عن إطار ترجمة جويتاين لرحلة هاليفي إلى اليمن.

أما الدراسة الثالثة فقد عالج فيها اسق شموش «دور اليهود في الأدب العربي المعاصر»[115]، من خلال استعراض دورهم في اللغة العربية وآدابها في الدول العربية التي عاشوا فيها، فبدأها بالعراق، حيث ركز على أهم الأدباء اليهود الذين كتبوا باللغة العربية في مواضيع مختلفة منها الأدبية والتاريخية من أمثال أنور شاؤل[116]، أو المجلات التي أصدرها اليهود مثل المصباح ١٩٢٤ - ١٩٢٩[117]. ثم انتقل شموش لمصر فتحدث عن أهم الأدباء اليهود الذين كتبوا بالعربية فبين إنجازاتهم الأدبية والتاريخية والاجتماعية، ومن هؤلاء الياهو ليفي أبو عسل الذي نشر كتابا باللغة العربية بعنوان «يقظة العالم اليهودي» وهو بمجمله دعاية للحركة الصهيونية[118]. ثم عرج المؤلف على فلسطين، فذكر أهم الأدباء اليهود فيها الذين ألفوا بالعربية أو أصدروا صحفا عربية، وكان من أبرزهم نسيم ملول[119]. وأخيرا تطرق الباحث للأدباء اليهود في سوريا ولبنان مع الالتفات إلى الصحف اليهودية التي صدرت باللغة العربية، وبخاصة مجلة «العالم الإسرائيلي»[120]. وقد تمحورت فكرة شموش الرئيسة حول دور اليهود البارز في الأدب العربي المعاصر[121].

وخلاصة لما نشره أعضاء هيئة التدريس والبحث في مدرسة الدراسات الشرقية ١٩٢٦ - ١٩٤٨، فإنها تركزت حول ثلاثة محاور رئيسة، الأول الدراسات العربية والإسلامية حتى نهاية العصر الوسيط، والثاني، الدراسات المتعلقة باليهود خلال مختلف العصور، وبخاصة الوسطى والحديثة، والثالث، حول منطقة الشرق الأوسط بشكل عام. وقد تميزت دراسات المحور الأول بشكل عام بالعلمية والجدية والأصالة، ولعل التركيز عليها مرتبط بمعرفة تاريخ وعادات وتقاليد العرب والمسلمين، لإدراك مكامن القوة والضعف فيها، حتى يسهل على اليهود التعامل معهم بعلمية ومنطقية. أما المحور الثاني، فقد حاول التركيز على دور اليهود خلال العصور المختلفة، وبخاصة الإسلامية منها لإبراز تميزهم في تلك الحضارات، إضافة إلى إثارة المؤسسات اليهودية والصهيونية المختلفة بأوضاع الطوائف اليهودية المختلفة مثلا في اليمن وكردستان، للعمل على المحافظة على تراثهم وتاريخهم، وبالتالي تهجيرهم إلى فلسطين. لقد تأثرت غالبية الدراسات التي تناولت أوضاع اليهود في الفترات الحديثة والمعاصرة بالأهواء والأغراض السياسية بالتركيز على قضايا معينة بتلك الطوائف. أما المحور الثالث، فقد ركزت الدراسات فيه على معالجة القضايا الاقتصادية والاجتماعية لمنطقة الشرق، مع الاهتمام بدور اليهود المتميز عند الحديث عن فلسطين.

ب - إلقاء المحاضرات

لم يقتصر نشاط مدرسة الدراسات الشرقية على التعليم وإصدار المنشورات فقط، بل امتد إلى مجالات أخرى هامة، لا تقل أهمية عما سبق، والتي تمثلت في إلقاء المحاضرات، في أماكن مختلفة من التجمعات اليهودية في فلسطين، مما يعني نشر التوعية بالشؤون العربية والإسلامية، واليهودية، والصهيونية، وسوف تكون معالجتنا لتلك المحاضرات تاريخيا، أي حسب الفترة الزمنية للمحاضرة، وسوف نأخذ نماذج متوافرة منها، فمثلا ألقى الأستاذ ماير بحثا عن «الأزياء في الأجيال الوسطى»، في الجامعة العبرية في ٧/ ٥/ ١٩٣١، مستعينا بالفانوس السحري، فتحدث في البداية عن مصادر المعلومات المتعلقة بالموضوع مع التركيز على المصادر الإسلامية منها، سواء المنشورة أو المطبوعة، وكتب الرحلات بمختلف اللغات، ثم

عرض بعد ذلك أسماء الملابس التي كانت ترتدى من قبل الرجال المسلمين مثل الطاقية، والحزام، والقميص.. وقد نوه ماير في نهاية محاضرته على أهمية الاهتمام بهذا الموضوع لأنه من الدراسات التي لم تلق الاهتمام المناسب(١٢٢).

وفي محاضرة أخرى لماير، ألقاها في الكلية العربية في القدس(١٢٣) عام ١٩٣٥ بعنوان «شيء في هندسة البناء العربي»(١٢٤) تتبع فيها تطور هذا الفن عند العرب من خلال التركيز على إنجازاتهم الفنية والعمرانية من قصور، وقلاع، ومنازل، وحاول إنصاف العرب وعدم إبعاد إنجازاتهم في ذلك المجال فيقول: «إن الفتح الإسلامي الذي جرى في زمن الخلفاء الراشدين يشوه عادة بأنه ليس سوى غزوة عظيمة جلبت معها دمار العالم المتمدن، وأوقعت الأهلين بين اثنتين وهما الإسلام أو الموت، يظهر مختلفا جدا عما شوه بفضل البحوث والتنقيبات الجديدة، فقد أبقى المسلمون كل شيء على ما هو، يدخل في ذلك الآداب واللغة والعملة.. وأن العرب جلبوا معهم مقاييس معلومة للجمال والشكل الفني، واحتفظوا بها سليمة تامة.. ومن المستطاع أن يشاهد المرء ظاهرة يحسها في أمور أخرى كالمخطوطات والزخارف العربية التي فيها عمل العرب على النهوض بالفن وأتوا من هذه الناحية بما يسطر لهم بالفخر»(١٢٥). ويلاحظ من محاضرته تلك استفادته من المصادر العربية والإسلامية المخطوط منها والمنشور، حيث أحاط بها إحاطة تامة، كما أنه استخدم الصور الفنية للفنون الإسلامية التي تحدث عنها، كما أنه اعتمد على التنقيبات الأثرية والحفريات التي قام هو بنفسه بها أو غيره، هذا إلى جانب انه كان منصفا وعادلا في أحكامه ولم يجانب الهوى، وهي سمات علمية تمتع بها ماير، جعلت له مكانا مرموقا في مجال تخصصه.

كما أن روبرت ليخمن ألقى بحثا في نفس المؤسسة العلمية السابقة في ١٤/ ٦/ ١٩٣٥ بعنوان «مستقبل الموسيقى العربية» بين فيها مميزات تلك الموسيقى، والمصاعب التي تعترضها، ووسائل المحافظة عليها، مع تأكيده على ضرورة المحافظة عليها(١٢٦). وقد اختتم محاضراته بقوله «وانني لأغتبط إذا كان ما قلته لكم شيء يعمل على تقوية ثقتكم بقوة موسيقاكم، ويمنعكم من طرحها جانبا كأحد الأشياء التي قضى عليها النفوذ الأوروبي، انه الثقة فوق كل شيء ضرورية لإخراجها سالمة من الأزمة الحاضرة»(١٢٧).

وتوافرت معلومات دقيقة عن المحاضرات التي ألقيت من قبل الهيئة التدريسية في مدرسة الدراسات الشرقية في العام الدراسي ١٩٤٢ - ١٩٤٣.

الجدول رقم (٦) المحاضرات التي ألقيت من قبل أعضاء الهيئة التدريسية في مدرسة الدراسات الشرقية عام ١٩٤٢ - ١٩٤٣[١٢٨]:

اسم المحاضر	عدد محاضراته	مكان عقدها: القدس	مكان عقدها: تل أبيب	مكان عقدها: حيفا	مكان عقدها: القرى	مواضيعها
١ - الأستاذ تورشنير	١٢	٣	٣	٣	٣	اللغة العبرية وآدابها، التوراة، والطوائف اليهودية.
٢ - الدكتور جويتاين	١١	٢	٣	١	٥	الديانة اليهودية، اللغة العبرية، تعلم التوراة، الشرق الأوسط، تاريخ اليهود، تاريخ العرب.
٣ - الأستاذ كاستيو	٧	٤	١	١	١	التوراة، الديانة اليهودية.
٤ - الأستاذ سوكينيك	٤	١	١	١	١	آثار يهودية في فلسطين، التوراة.
٥ - الأستاذ ريفلين	٣	١	١		١	اللغة العربية وآدابها، الديانة اليهودية.
٦ - الأستاذ ماير	١	١				غزة الإسلامية في العصور الوسطى.
المجموع	٣٨	١٢	٩	٦	١١	

ويستخلص من الجدول أن عدد المحاضرات التي ألقيت من قبل الهيئة التدريسية في مدرسة الدراسات الشرقية بلغ ٣٨ محاضرة خلال العام ١٩٤٢ - ١٩٤٣، من مجموع المحاضرات التي ألقاها أعضاء الهيئة التدريسية في الجامعة العبرية، والبالغة (١١٨٠) محاضرة [١٢٩] أي ان الهيئة التدريسية في المدرسة ألقت ٣٪ منها، ويعني ذلك أن دور الجامعة العبرية، بما في ذلك مدرسة الدراسات الشرقية، في المجتمع اليهودي في فلسطين كان بارزا، حيث عملت على نشر الأفكار اليهودية والصهيونية الموجهة بين اليهود. وتوزعت نسب إلقاء المحاضرات على الهيئة التدريسية في المدرسة على الشكل التالي: الأستاذ تورشنير ٣٢٪ منها، والدكتور جويتاين ٢٩٪، والأستاذ كاستيو ١٨٪، والأستاذ سوكينيك ١٠٪، والأستاذ ريفلين ٨٪، والأستاذ ماير ٣٪. أما أماكن إلقاء المحاضرات فقد توزعت بين المدينة والريف، فكانت نسبة ٣٤٪ من مجموع المحاضرات قد ألقيت في القدس، و٢٦٪ في المستوطنات والقرى، و٢٤٪ في مدينة تل أبيب، و١٦٪ في حيفا. ويتبين من المحاضرات التي ألقيت من قبل الهيئة التدريسية في المدرسة، أنها كانت تركز على الدراسات اليهودية وبخاصة اللغة العبرية والديانة اليهودية أداة التوحيد ليهود فلسطين، هذا إلى جانب الاهتمام بالدراسات العربية والإسلامية، لنشر الثقافة العامة بين اليهود عن تلك المجالات.

٧ - أبرز الشخصيات التي تخرجت في المدرسة

وفرت مدرسة الدراسات الشرقية في الجامعة العبرية كوادر علمية يهودية مؤهلة عملت في كافة التخصصات، فبرزت منها أسماء في مختلف النشاطات السياسية والاقتصادية والعسكرية والأمنية والتعليمية، ومن بين هذه الأسماء ما يلي:

- يتسحق نافون Yishaq Navon: الذي درس الثقافة والحضارة الإسلامية في تلك المدرسة، حيث عمل بعد تخرجه في مجال التعليم، ثم رئيسا للدائرة العربية في الهاغاناه ١٩٤٦ - ١٩٤٩، ثم عمل في المجال السياسي، فشغل وظائف عديدة في وزارة الخارجية ١٩٤٩ - ١٩٥٠، وسكرتيرا لوزير الخارجية الإسرائيلية موسى شاريت[١٣٠] ١٩٥١ - ١٩٥٢، ودافيد بن غوريون[١٣١] ١٩٦٢ - ١٩٦٣، ورئيسا لقسم الثقافة والتعليم في وزارة الثقافة والمعارف الإسرائيلية ١٩٦٣ - ١٩٦٥[١٣٢]، وآخر منصب تقلده نافون كان رئيسا لدولة «إسرائيل» في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات[١٣٣].

- يوريل هايد Uriel Heyd (١٩١٣ - ١٩٦٨): وهو من الطلاب الذين أكملوا دراستهم العليا في مدرسة الدراسات الشرقية، حيث حصل على شهادة الدكتوراه منها، فبعد تخرجه فيها عمل في الدائرة السياسية لقسم الشرق الأوسط التابعة للوكالة اليهودية ١٩٤٣ - ١٩٤٨، ثم انضم للهيئة الدبلوماسية للسفارة الإسرائيلية في واشنطن، ومستشارا للسفارة الإسرائيلية في تركيا ١٩٤٨ - ١٩٥٠، وعين أستاذا للدراسات الإسلامية في الجامعة العبرية في القدس، ومديرا لمعهد الدراسات الشرقية، والذي هو استمرارا لمدرسة الدراسات الشرقية ١٩٥٦ - ١٩٦٣[١٣٤]. وهو من الباحثين المتميزين في مجال الدراسات العثمانية، إذ ألف ستة كتب، و٣٥ دراسة باللغتين الإنجليزية والعبرية، تناولت ذلك المجال[١٣٥].

- ساموئيل شتيرن Samuel Stern (١٩٢٠ - ١٩٧١): المستشرق اليهودي المجري، تخرج في مدرسة الدراسات الشرقية، وتتلمذ فيها على يدي الدكتور بانيث وتأثر به، بعد تخرجه فيها عمل مراقبا

للمطبوعات مع السلطات البريطانية في العراق في أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد توجه بعد انتهاء الحرب إلى جامعة اكسفورد فحصل على شهادة الدكتوراه منها عام ١٩٥١، وفيما بعد أصبح أستاذا للتاريخ الإسلامي في تلك الجامعة ١٩٦٥ - ١٩٧١. له العديد من الكتب والدراسات التي تناولت المواضيع الإسلامية التالية: تاريخ الإسماعيلية، الشعر العربي في إسبانيا، والعملات الإسلامية، تاريخ الفن الإسلامي، والعلاقات اليهودية المسيحية[١٣٦].

- دافيد ايالون David Ayalon: تخرج في مدرسة الدراسات الشرقية عام ١٩٤٦، ثم عمل باحثا في الشؤون العربية في الدائرة السياسية التابعة للوكالة اليهودية ١٩٤٦ - ١٩٤٨، ثم في وزارة الخارجية الإسرائيلية ١٩٤٨ - ١٩٤٩، بعدها انضم إلى الجامعة العبرية، وأصبح أستاذا في معهد الدراسات الشرقية للتاريخ الإسلامي في تلك الجامعة عام ١٩٥٩، ورئيسا للمعهد المذكور ١٩٦٣ - ١٩٦٧[١٣٧]. مجال تخصصه التاريخ الإسلامي بشكل عام، والتاريخ المملوكي بشكل خاص، وله العديد من الدراسات والأبحاث المتعلقة بتلك المواضيع[١٣٨].

- بسيه شنار Pessah Shinar: تخرج في مدرسة الدراسات الشرقية عام ١٩٤٥، بعدها عمل رئيسا لأرشيف الشرق الأوسط في الدائرة السياسية التابعة للوكالة اليهودية ١٩٤٥ - ١٩٤٨، ثم رئيسا للدائرة الإسلامية وشمال افريقيا التابع لقسم الأبحاث في وزارة الخارجية «الإسرائيلية» ١٩٤٨ - ١٩٥٦. وفي عام ١٩٦٠ انضم إلى الجامعة العبرية، وحصل على درجة الأستاذية منها في أواخر الستينات[١٣٩]. له كتب ودراسات متعلقة باللغة العربية والصحافة، كما ترجم كتاب جولد سهير المعنون بـ«التاريخ المختصر للأدب العربي» إلى اللغة العبرية[١٤٠].

- يوشع بلاو Joshue Blau: تخرج في المدرسة عام ١٩٤٢، وقد حصل منها على درجة الدكتوراه عام ١٩٥٠، عمل في الجامعة العبرية منذ عام ١٩٥٢، وأصبح أستاذا للغة العربية عام ١٩٦٦، وهو يشغل الآن أستاذ كرسي ماكس شلزونجر للغة العربية وآدابها في الجامعة العبرية[١٤١]. وهو من المتخصصين في مجال اللغة اليهودية - العربية في العصور الوسطى[١٤٢].

- إدوارد اولندروف Edward Ullendorff: مستشرق يهودي متخصص في دراسة الساميات، تخرج في المدرسة عام ١٩٣٩، ثم عمل مع الإدارة البريطانية في ارتيريا والحبشة، ثم أكمل دراساته العليا في الجامعات البريطانية فحصل على درجة الدكتوراه منها، ثم أصبح أستاذا للغات السامية في جامعة اكسفورد، حتى الآن. له العديد من الدراسات التي تناولت ذلك التخصص بعامة، واللغات الحبشية بخاصة[١٤٣].

وهكذا يتبين أن مدرسة الدراسات الشرقية عملت على توفير كوادر علمية يهودية مؤهلة استطاعت أن تسد ثغرات كثيرة في الوظائف اليهودية خلال فترة الانتداب، وبخاصة المؤسسات التي تعنى بالدراسات العربية والإسلامية مثل الوكالة اليهودية التي أسست الدائرة العربية فيها، وكانت بمثابة جهاز الاستخبارات، فاستطاعت أن تستوعب عددا من خريجي مدرسة الدراسات الشرقية، كما أن المدرسة وفرت كوادر متخصصة في الشؤون الاستشراقية للعمل في وزارة الخارجية «الإسرائيلية». ناهيك عن الكوادر العلمية التي وفرتها للجامعة العبرية، وبخاصة في المعهد الآسيوي والافريقي فيها.

هذا، ولم تقتصر مدرسة الدراسات الشرقية في طلبتها على اليهود فقط، بل ان هناك بعض الطلبة العرب قد درسوا فيها، منهم على سبيل المثال لا الحصر محمد سليم الرشدان من شرق الأردن، والذي درس فيها في الأربعينيات، وبعد تخرجه عمل معلما في وزارة التربية والتعليم، ثم موجها، ورئيسا لقسم المطبوعات فيها، إضافة إلى عمله مدرسا للغة العبرية في الجامعة الأردنية حتى بداية التسعينات، ألف عدة كتب ودراسات تناولت الأدب والشعر والقصة، واللغة العبرية[١٤٤] . وهناك الأستاذ الدكتور حسن ظاظا الذي درس في تلك المدرسة خلال الأربعينيات، وقد شغل فيها بعد منصب أستاذ الساميات في جامعة الاسكندرية، وجامعة الملك سعود في الرياض، والمؤلف المتخصص بالشؤون اليهودية والصهيونية[١٤٥] .

المصادر

(١) هشام فوزي عبدالعزيز، التعليم اليهودي العام حتى نهاية المرحلة الثانوية في فلسطين ١٩٢٠-١٩٤٨، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم التاريخ، الجامعة الأردنية، ١٩٩٣، ص١٩٤.

(٢) الجامعة العبرية في القدس، ١٩٤١، القدس، مطبعة عزرئيل، ١٩٤١، ص١٧.

(٣) The Hebrew University - Jerusalem, Its History and Development, Jerusalem, 1942, P. 3.

والجامعة العبرية في القدس، ١٩٤١، ص١٧.

(٤) Susan Lee Hattis, The Bi-National Idea in Palaestine During mandatory Times, Haifa, Shikmona Publishing Company, 1970, P. 38-70.

وصبري جريس، تاريخ الصهيونية، الجزء الثاني، الوطن القومي اليهودي في فلسطين ١٩١٨-١٩٣٩، بيروت، مركز الأبحاث الفلسطينية، ١٩٨٦، ص٢٣٥-٢٣٦.

وماجنس: حاخام يهودي أمريكي، درس في نيويورك، ونشط هناك في المجالات الصهيونية، هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٢ واستقر فيها، ساهم مع حاييم وايزمن في إنشاء الجامعة العبرية فعين عميدا لها، ورئيسها بين عامي ١٩٣٥-١٩٤٨، وكان من أنصار التقارب بين اليهود والعرب، انظر: افرايم ومناحيم تلمي، معجم المصطلحات الصهيونية، ترجمه عن العبرية أحمد بركات العجرمي، عمان، دار الجليل للنشر والدراسات الفلسطينية، ١٩٨٨، ص ٢٥٧ - ٢٥٨.

(٥) Norman Bentwich, The Hebrew University of Jerusalem 1918-1960, London, Weidenfeld and Nicolson, 1961, P. 66.

(٦) ايلان بلاك وبني موريس، حروب إسرائيل السرية، ترجمة عمار جولاق وعبدالرحيم الفرا، عمان، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص٣٠-٣١، الثورة الفلسطينية الكبرى ١٩٣٦-١٩٣٩، الرواية الإسرائيلية الرسمية، ترجمه عن العبرية أحمد خليفة، بيروت، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٨٩، ص ١٤٣، ٣٣٤، ٤٢٩، توم سغيف، الإسرائيليون الأوائل، ١٩٤٩، ترجمه عن العبرية خالد عايد وآخرون، بيروت، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٨٨، ص١٤، ٢٨-٢٩، ٣٣-٣٥، ٤١.

(٧) Edward Ullendorff, The Two Zions, Reminiscenes of Jerusalem and Ethiopia, Oxford -New York, Oxford University, 1989, P. 46-95, 101-111; Richard Walzer, Samuel Stern: in Memoriam, Israel Oriental Studies, Vol. 2, 1974, P. 1-14.

(٨) Shalomo Goitein, Oriental Studies, in The Hebrew University of Jerusalem 1925-1950, Jerusalem, Goldbery Press, 1950, P. 93-94.

(٩) The Hebrew University of Jerusalem 1963, Jerusalem, The Hebrew University Press, 1964, P. 305; Ibid, The Hebrew University of Jerusalem 1969, Jerusalem, the Hebrew University Press, 1970, P. 378; Who's Who in Israel 1976, Tel, Aviv, Bronfman and Cohen, P. 245.

(١٠) The Hebrew University of Jerusalem, Adult Education Extension Lectures and Courses of the Hebrew University, Jerusalem 1942-1943, C.O. 733/468/76220/Plestine, The Hebrew University, PP. 25-40.

(١١) Encyclopaedia Judaica, vol, 8, p. 980-981 (Joseph Horovitz).

(١٢) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, p. 31: Goitein, Oriental Studies, P. 92.

(١٣) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 143; Who's who in the State of Israel - 1952, Tel - Aviv, P. 684.

(١٤) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, p. 137-138; Ullendorff, the Two Zions, p. 90-91; Who's who in the State of Israel 1952, P. 472.

(١٥) The Hebrew University Jerusalem, 1942, P. 137-138; Goitein, Oriental Studies, P. 92; Bentwich, the Hebrew University of Jerusalem, P. 68.

(١٦) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 137.

والمتحف الفلسطيني: بدىء العمل في تأسيسه منذ عام ١٩٢٥، ولكنه لم يفتتح رسميا إلا في عام ١٩٣٨، وقد تبرع بأموال المشروع الثري الأمريكي جون روكلفر، وأشرفت عليه آنذاك حكومة الانتداب، وضم المتحف في عام ١٩٣٨ (٥٠,٠٠٠) قطعة أثرية من مختلف العصور، ومن أهم محتوياته مخطوطات البحر الميت التي اكتشفت عام ١٩٤٧، انظر: هاني نور الدين، المتحف الفلسطيني في القدس (متحف روكلفر) تاريخه ومحتوياته، مجلة الفكر العربي، ع٥٢، ١٩٨٨، ص ٢٢٠-٢٤٢.

(١٧) The Palestine Post 13/1/1938, P. 3; Ibid, 18 November 1940, p. 2.

(١٨) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 129.

وعبدالرحمن بدوي، موسوعة المستشرقين، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٤، ص٤٧.

(١٩) The Hebrew University of Jerusalem 1963, P. 306; Ibid, 1969, P. 380.

(٢٠) Ullendorff, The Two Zions, P. 89; Walzer, Samuel Stern; in memoriam, P. 3.

(٢١) شلومو جويتاين، وثائق جنيزة القاهرة كمصدر لتاريخ الإسلام الاجتماعي في س. د جويتاين، دراسات في التاريخ الإسلامي والنظم الإسلامية، ترجمة عطية القوصي، الكويت، وكالة المطبوعات، ١٩٨٠، ص١٩٧، وانظر أيضا: بدوي، موسوعة المستشرقين، ص٤٧.

(٢٢) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 146.

(٢٣) The Palestine Bulletin 20, April 1926, P. 3.

(٢٤) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 146; Bentwich, The Hebrew University of Jerusalem, P. 67; The Palestine Bulletin 27 April 1926, P. 3.

الثورة العربية الكبرى في فلسطين ١٩٣٦-١٩٣٩، ص٢٤.

(٢٥) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 141-142.

(٢٦) Ibid; who's who in the State of Israel 1952, P. 251.

(٢٧) The Hebrew University - Jerusalem, 1929-1930, Jerusalem 1930, P. 90; The Palestine Post 3, July 1947, P. 2.

الجامعة العبرية ١٩٤١، ص٢٣.

(٢٨) The Palestine Post 3 July 1947, P. 2.

(٢٩) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 143-144; Encyclopaedia Judaica, vol. 16, P. 236-237.

(٣٠) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P.143 - 144.

(٣١) راحيل اليوم درور، التعليم العبري في أرض إسرائيل، الجزء الثاني ١٩١٤-١٩٢٠، القدس، معهد بن تسفي، ١٩٩٠، ص ٣٠ (بالعبرية)، داود يلين، اليهود وحائط المبكي، خطاب داود يلين أمام لجنة المبكي الدولية في القدس يوم ١٧ تموز ١٩٣٠، القدس، مطبعة ملول، ١٩٣٠.

(٣٢) The Hebrew University of Jerusalem 1942, P. 135; Ibid, 1963, P. 328, Ibid, 1969, P. 416-417.

وعن علاقة إدارة التعليم الحكومي بالتعليم اليهودي في فلسطين انظر: عبدالعزيز، التعليم اليهودي العام، ص١٦٣-١٦٥.

(٣٣) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, p. 135; Ibid, 1963, p. 328; Ibid, 1969, P. 416-417.

(٣٤) C.O. 733/468/76220, Palestine, The Hebrew University, P. 20-40; The Palestine Bulletin 17 April 17, 1928, P. O3.

والجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص ١٩-٢٠.

(٣٥) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 140; The Institute of Asian and African Studies, Hebrew University of Jerusalem, N.D, P. 3.

(٣٦) Encyclopaedia Judaica, Vol, 14, P 201-202; Shukri Abed, Israeli Arabism: The Last Incarnation of Orientalism, Washington D.C., International Center for Research and Public Policy 1986, P. 100.

(٣٧) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 142; whos who in the State of Israel 1952, P. 669.

(٣٨) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص١٢ و Ullendorf, The Two Zions, P. 51, 87-88.

(٣٩) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 13; Ullendorff, The Two Zions, P. 51-52, 81-86.

(٤٠) The Hebrew University - Jerusalem 1963, P. 309; Ibid, 1969, P. 475.

(٤١) Ullendorff, The Two Zions, P. 51-52, 81-86; Bentwich The Hebrew University of Jerusalem, P. 69.

(٤٢) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٣١-٣٢، روبرت لخان، مستقبل الموسيقى العربية، ترجمة حبيب الخوري، مجلة الكلية العربية بالقدس، سنة ١٦، عدد ١، ص١٧-٢٤.

Encyclopaedia Judaica, Vol. 10, P. 1336-1337.

(٤٣) الكيرن هايسود: الصندوق التأسيسي، أسس عام ١٩٢٠ في لندن ليكون الصندوق المالي للحركة الصهيونية، عمل على تمويل الهجرة والاستيطان واستيعاب المهاجرين اليهود في فلسطين، انظر: تلمي، معجم المصطلحات الصهيونية، ص٤١٩.

(٤٤) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 130; Who's Who in the State of Israel 1952, P. 162.

(٤٥) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص١٩ و Goitein, Oriental Studies, P. 95.

(٤٦) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 131; Encyclopaedia, Judaica, vol. 15, P. 234.

(٤٧) Ullendorff, The Two Zions, P. 51.

(٤٨) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢٠.
Hebrew University - Jerusalem, Courses of Instruction 1943 - 1944; Issac Shamosh, Jewish Authers in Contemporary Arabic literature, Palestine Post, 14 November 1947, P. 7.

مقابلة مع الأستاذ محمد سليم الرشدان، وهو أحد الطلاب الذين درسوا في مدرسة الدراسات الشرقية، بتاريخ ١٩/ ٨/ ١٩٩٥.

(٤٩) Ullendorff, the Two Zions, P. 51-86.

(٥٠) مقابلة مع الأستاذ محمد سليم الرشدان، بتاريخ ١٩/ ٨/ ١٩٩٥.

(٥١) غبرئيل بساير، دراسات عربية في إسرائيل، في الفكر الصهيوني المعاصر، بيروت، مركز الأبحاث الفلسطينية، ١٩٦٨، ص٣٧٠-٣٧١.
Goitein, Oriental Studies, P. 92-93; The Palestine Bulletin, 7 February 1926, P. 3; Ibid, 20 April, 1926, P. 3.

(٥٢) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص١٧-١٨.

(٥٣) The Palestine Bulletin 20 April, 1926, p.3; Ibil, 20 April, 1928, p.3.

ومقابلة مع الأستاذ محمد سليم الرشدان ،بتاريخ ١٩/ ٨/ ١٩٩٥.

(٥٤) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 137-138.

(٥٥) The Palestine Bulletin, 20 April, 1926, P. 3.

(٥٦) Ibid, 27 April, 1926, P. 3.

(٥٧) Ibid, 17 February 1926, P. 3.

(٥٨) The Hebrew University - Jerusalem 1929-1930, P. 126, 134-135, The Palestine Bulletin, 17 April, 1928, P. 3.

(٥٩) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 32, Goitein, Oriental Studies, P. 92-93.

(٦٠) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص١٩.
The Hebrew University of Jerusalem 1942, P. 33.

(٦١) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص١٩.

(٦٢) Hebrew University - Jerusalem, Courses of Instruction 1943-1944, P. 12. C.O 733/468/76220/Palestine, Hebrew University, P. 46.

(٦٣) The Palestine Bulletin, 20 April, 1926, P. 3, Ibid, 27 April, 1926, P. 3; The Hebrew University, 1929-1930, P. 126.

(٦٤) The Hebrew University of Jerusalem, 1929-1930, P. 147; Ibid. 1942, P. 33.

(٦٥) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢٠.
The Hebrew University - Jerusalem 1942, P. 33

(٦٦) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢٠.

(٦٧) Hebrew University - Jerusalem, Courses of Instruction, 1943, 1944, P. 13; C.O. 733/468/76220, Hebrew University, P. 46.

(٦٨) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 34

(٦٩) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢١، مقابلة مع الأستاذ محمد سليم الرشدان، ١٩/ ٨/ ١٩٩٥.

(٧٠) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 34.

الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢٠-٢١.

(٧١) Hebrew University - Jerusalem, Courses of Instruction 1943 - 1944, P. 13; C.O. 733/468/76200/Hebrew University, P. 46-47.

(٧٢) The Hebrew University, 1929-193, P. 126; The Palestine Bulletin, 20 April, 1926, P. 3.

(٧٣) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 34; The Palestine Post, 23 April, 1936, P. 3.

(٧٤) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢١.

(٧٥) المصدر نفسه
The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 34.

(٧٦) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢٢.

(٧٧) Hebrew University - Jerusalem, Courses of Instruction 1943-1944, P. 13; C.O. 733/468/76220/Hebrew University, P. 47.

(٧٨) انظر رأي تلميذه اولندروف المتخصص باللغات الحبشية في جامعة اكسفورد بأستاذه:
Ullendorff, The Two Zions, P. 51-52, 81-86.
وانظر أيضا. Bentwich, the Hebrew University of Jerusalem, p.69
(٧٩) مقابلة مع الأستاذ محمد سليم الرشدان، بتاريخ ١٩/٨/١٩٩٥.
(٨٠) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢٢.
(٨١) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 35.
(٨٢) C.O. 733/468/76220/Hebrew University, P. 47.
(٨٣) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٥٤.
The Hebrew University, 1929-1930, P. 85.
(٨٤) جولد سهير: مستشرق مجري، اهتم بدراسة الإسلام والفرق الإسلامية، له دراسات عديدة في تلك المجالات، انظر: بدوي، موسوعة المستشرقين، ص١١٩ - ١٢٦.
(٨٥) افنعوام يلين: مستشرق يهودي مقدسي ولد عام ١٩٠٠، حصل على شهادة الماجستير في الدراسات الشرقية، عمل في الإدارة الحكومية ١٩٢٤ على ١٩٢٥، ثم في الإدارة التعليمية في حكومة فلسطين ١٩٣٣-١٩٣٥، ألف كتابا باللغة العبرية عن «الكلاسيكية العربية» بالاشتراك مع ليفي البيلج، وله دراسات وأبحاث في تلك المجالات، وكان عضوا في لجنة اللغة العربية للمدارس اليهودية حتى عام ١٩٣٦، وقد قتل في عام ١٩٣٧، انظر:
Encyclopaedia Judaica, vol, 16, P. 737; Government of Palestine, Palestine Civil Service list 1937, Jerusalem, Government Press, 1938, P. 134.
(٨٦) The Hebrew University- Jerusalem 1929-1930, P. 75-87; Ibid, 1942. P. 32.
(٨٧) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٣١-٣٢.
The Palestine Post 31 July, 1936, P. 7.
(٨٨) The Hebrew University - Jerusalem, 1942, P. 32.
(٨٩) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢٢-٢٨-٣٠، وباير، دراسات عربية في إسرائيل، ص٣٧٠-٣٧١.
The Hebrew University, 1929-1930, P. 6.24; Goitein, Oriental Studies, P. 94-95; Bentwich, The Hebrew University of Jerusalem, P. 66-67.

(٩٠) لمزيد من المعلومات حول هذه النقطة انظر:
المقدمة التي كتبها جويتاين لكتاب أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري، أنساب الأشراف، الجزء الخامس، تحقيق شلومو جويتاين، القدس، الجامعة العبرية، ١٩٣٦، ص أ-ب، محمد جاسم المشهداني، موارد البلاذري عن الأسرة الأموية في أنساب الأشراف، ج١، مكة المكرمة، مكتبة الطالب الجامعي، ١٤٠٦هـ، ص٩-١٢٠.
(٩١) البلاذري، أنساب الأشراف، جـ٥، تحقيق جويتاين.
(٩٢) شلزونجر: مستشرق يهودي ألماني، حاصل على درجة الدكتوراه؛ دراسات شرقية»، كان من النشطاء صهيونيا، زامل ماجنس عميد الجامعة العبرية، وعين عضوا إداريا في تلك الجامعة، له إسهامات في مجال الأدب العربي الإسلامي، واليهودي، إضافة إلى زمالته لمدرسة الدراسات الشرقية حتى ١٩٤٥، حيث توفي في ذلك العام. انظر:
Encyclopaedia Judaica, vol 14, P. 976-977.
(٩٣) أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري، أنساب الأشراف، الجزء الرابع - القسم الثاني، تحقيق ماكس شلزونجر، القدس، مدرسة الدراسات الشرقية بالجامعة العبرية في القدس، ١٩٣٨.
(٩٤) انظر المقدمة الإنجليزية التي كتبها جويتاين لكتاب أحمد بن يحيى بن جابر البلاذري، أنساب الأشراف، الجزء الرابع - القسم الأول، تحقيق ماكس شلزونجر، القدس، معهد الدراسات الشرقية ١٩٧١.
Goitein, Oriental Studies, P. 94-95; Bentwich, the Hebrew University of Jerusalem, P. 66-67.
(٩٥) الجامعة العبرية في القدس ١٩٤١، ص٢٣-٢٥.
(٩٦) المصدر نفسه، ص٢٤-٢٥.
(٩٧) The Institute of Asain and African Studies, P. 4-5.
(٩٨) The Hebrew University- Jerusalem, 1942, P. 33-34; Goitein, Oriental Studies, P. 94-95.
(٩٩) ولتر ج. فيشل، يهود في الحياة الاقتصادية والسياسية الإسلامية في العصور الوسطى، ترجمة سهيل زكار، دمشق، دار الفكر، ١٩٨٨.

(١٠٠) من الأساتذة الأفاضل الذين اعتمدوا عليه في الكتابة عن مثل تلك المواضيع الدكتور عبدالعزيز الدوري، اليهود في المجتمع الإسلامي عبر التاريخ، في القضية الفلسطينية والصراع العربي الصهيوني، الجزء الأول، تحرير وليد الخالدي، اتحاد الجامعات العربية، ص٧٩-١٣٠.

(١٠١) مقدمة الدكتور سهيل زكار لكتاب فيشل، يهود في الحياة الاقتصادية والسياسية، ص٤.

(١٠٢) Travels in Yemen; An Account of Joseph Halevys Journey to Najran in the Year 1860. Written in San'ani Arabic by His Guide, Hayyim Habshush, Edited with Adetailed Summary in English.. by S. Goitein, Jerusalem, The Hebrew University Press, 1941.

(١٠٣) Ibid, p. 33 - 34.

(١٠٤) يعقوب برناي، هايهوديم بمفريه هاعثمانيون «يهود الدولة العثمانية» في تولدون هايهوديم بارتسوت هاسلام (تاريخ اليهود في أرض الإسلام) الجزء الثاني، تحرير شلومو اتنجر القدس، مركز زلمان شيزار، ١٩٨٦، ص٢٥٨. والاليانس أو الاتحاد الإسرائيلي العالمي: مؤسسة يهودية صهيونية أنشئت عام ١٨٦٠ في باريس، بهدف تحسين الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ونشر التعليم الصهيوني الحديث بين اليهود في مختلف أنحاء العالم انظر: البوم، هاينوخ هاعفري بايرتس يسرائيل (التعليم العبري في أرض إسرائيل) ج١، ص١٠٨-١٠٩، وعبدالعزيز، التعليم اليهودي العام، ص٤٤-٤٦.

(١٠٥) عن الهجرة اليهودية اليمنية إلى فلسطين ١٨٨١-١٩١٤ انظر: يهودا نيني، تيمان في تسيون (من اليمن إلى صهيون)، القدس، المكتبة الصهيونية، ١٩٨٢، ص ١٧٩-٢٨٨.

(١٠٦) شلومو جويتاين، أصل الوزارة وماهيتها الحقيقية، في جويتاين، دراسات في التاريخ الإسلامي والنظم الإسلامية، ١٩٨٠، ص٧٩-١٠٨.

(١٠٧) المصدر نفسه، ص ١٠٦-١٠٧.

(١٠٨) Walter J. Fischel, The Jews of Kurdistan: A Hundrud Years Ago; A travelers Record, Jewish Social Studies, 1944, Vol, 6, P. 195-227.

(١٠٩) Ibid, P. 222-225.

(١١٠) استخلص الجدول من المعلومات الواردة في:

Palestine and Zionism, A Three Years Cumulation, January, 1946 December 1948, Edited by, Sophie A. Udin, New York, Zionist, Archives and Library, 1949, P. 42, 50, 94, 312, 320, 386, 395, 443, 446.

(١١١) Alfred Bonne, The Economic Development of the middle East, London, Kegan Paul, 1946.

(١١٢) Ibid, PP. 116-117, 119.

(١١٣) From The Land of Sheba; Tales of the Jews of Yemen, Collected and Edited by S.D. Goitein, New York, Schocken Books, 1947.

(١١٤) Ibid, P. 9-11, 43.

(١١٥) Issac Shamosh, Jewish Authers in Contemporary Arabic Leterature, Palestine Post, 14 November 1947, p.7.

(١١٦) شاؤل: من رواد الأدب في العراق، ولد في الحلة عام ١٩٠٤، ودرس في مدارس الاليانس في بغداد، وبعد تخرجه فيها عمل مدرسا في مدارس الطائفة اليهود هناك ثم مارس المحاماة١٩٣٥-١٩٦٩، وفي عام ١٩٧١ هاجر إلى فلسطين. له مجموعات قصصية وروايات نشرت بين عامي ١٩٣١-١٩٨٤، انظر: أنور شاؤل، قصة حياتي في وادي الرافدين، القدس، منشورات رابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، ١٩٨٠، وشموئيل موريه، القصة القصيرة عند يهود العراق، القدس، معهد مسجاف يروشلايم ورابطة الجامعيين اليهود النازحين من العراق، ١٩٨١، ٨١-٨٨.

(١١٧) المصباح: مجلة صهيونية صدرت في بغداد بين عامي ١٩٢٤-١٩٢٩، وقد صدر منها آنذاك ١٢٧ عددا، وأشرف عليها أنور شاؤل، لعبت دورا بارزا في التوعية الصهيونية ليهود العراق، انظر: هشام فوزي عبدالعزيز، النشاط الصهيوني في العراق في ظل الانتداب البريطاني، شؤون فلسطينية، ع ١٨٠، آذار ١٩٨٨، ص ٤٧-٤٩.

(١١٨) ايلي ليفي أبو عسل، يقظة العالم اليهودي، القاهرة، مطبعة النظام، ١٩٣٤.

(١١٩) ملول: من الأقلام اليهودية التي لعبت دورا بارزا في نشر الأفكار الصهيونية في فلسطين، حيث ترجم إلى العربية العديد من الدراسات الصهيونية، كما انه عمل في تحرير بعض الصحف العربية، انظر: شموئيل موريه، فهرس المطبوعات العربية التي ألفها أو نشرها الأدباء والعلماء اليهود ١٨٦٣-١٩٧٤، القدس، معهد بن تسفي، ١٩٧٣، ص ٣٠، ٤٧-٤٨، ٧٥، ١٠٨، ١٢١، ١٣٤، ١٩٣، ١٧٦، ١٨٢، قسطندي شوملي، الصحافة العربية في فلسطين: جريدة الأخبار ١٩٠٩ - ١٩٤٧، القدس، جمعية الدراسات العربية، ١٩٩٦، ص ٤٨ - ٤٩.

(١٢٠) العالم الإسرائيلي: مجلة صدرت في بيروت عام ١٩٢١، كان الياهو ساسون من أبرز محرريها، عملت على نشر المعلومات المتعلقة باليهود في البلاد العربية وبخاصة سوريا، كما ركزت على نشر الأفكار الصهيونية فيها، انظر: جان دايه، مجلة العالم الإسرائيلي البيروتية، شؤون فلسطينية، ع ٧٤-٧٥، كانون الثاني - شباط، ١٩٧٨، ص ١١٣-١٣٤.

(١٢١) Shamosh, Jewish Authers in Contemporary Arabic Literature, P. 7.

(١٢٢) ل. ماير، الأزياء في الأجيال الوسطى، مجلة الكلية (بيروت) جـ٥، تموز ١٩٣٢، ص ٤٣٨-٤٤٩.

(١٢٣) الكلية العربية: مؤسسة علمية حكومية أقامتها سلطة الانتداب البريطاني في القدس عام ١٩١٩، واستمرت في عملها حتى عام ١٩٤٨، كانت تهدف إلى تخريج المعلمين، حيث كانت تختار الطلاب الأوائل في فلسطين، وبعض الطلاب من شرق الأردن، لتدريسهم فيها، وكانت تعتبر من أفضل المؤسسات التعليمية آنذاك لارتفاع مستوى المعلمين فيها، ونوعية الطلاب المتميزة، وإضافة إلى أن الكلية كانت تحتوي على أعلى مرحلة تعليمية عربية في فلسطين، انظر: هشام نشابه، الكلية العربية في القدس، في دراسات فلسطينية: مجموعة أبحاث وضعت تكريما للدكتور قسطنطين زريق، تحرير هشام نشابه، بيروت، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٨٨، ص١٢٧-١٥٤، نقولا زيادة، ايامي: سيرة ذاتية، جـ ٢، لندن، هزار بابلشنغ لمتد، ١٩٩٢، ص ٧٣-١١١.

(١٢٤) ل. ماير، شيء في هندسة البناء العربي، ترجمة حبيب الخوري، مجلة الكلية العربية، ١٩٣٥، السنة ١٦، ع١، ص ٣٢-٣٨.

(١٢٥) المصدر نفسه، ص ٣٦-٣٧.

(١٢٦) روبرت ليخمان، مستقبل الموسيقى العربية، ترجمة حبيب الخوري، مجلة الكلية العربية، سنة ١٦، ع١، ص ١٧-٢٤.

(١٢٧) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(١٢٨) الجدول مستخلص من المصادر التالية:

The Hebrew University, Adult Education, Extension Lectures and Courses of the Hebrew University 1942/1943, Jerusalem, 1943, P. 1-36 C.O. 733/468/76220, Palestine, Hebrew University, P. 20-40.

(١٢٩) The Hebrew University, Adult Education, Extension Lectures and Courses, 1942, P. 36.

(١٣٠) شاريت: يهودي روسي ولد عام ١٨٩٤، وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٦، درس في مدرسة هرتزليا الثانوية في تل أبيب، عمل في هيئة تحرير صحيفة «دافار»، وسكرتيرا سياسيا للوكالة اليهودية ١٩٣٣-١٩٤٨، ثم رئيسا للدائرة السياسية فيها، عين رئيسا لحكومة «إسرائيل» ١٩٥٣ - ١٩٥٥، ورئيسا للوكالة اليهودية ١٩٦١-١٩٦٥، انظر تلمي، معجم المصطلحات الصهيونية، ص٤٤٢.

(١٣١) بن غوريون: يهودي بولندي ولد عام ١٨٨٦، وكان نشطا في الحركة الصهيونية هناك، حيث انضم لحزب عمال صهيون، هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٦، ودرس القانون في اسطنبول، كان من مؤسسي الهستدروت اليهودي عام ١٩٢٠، وفي عام ١٩٣٣ أصبح عضوا في الإدارة الصهيونية ورئيسا لها منذ عام ١٩٣٥، إضافة إلى رئاسته للوكالة اليهودية، وشغل منصب أول رئيس للحكومة «الإسرائيلية» لفترات مختلفة بين عامي ١٩٤٨-١٩٦٣، انظر المصدر السابق، ص٧٢.

(١٣٢) Who's Who in Israel 1979, P. 245.

(١٣٣) Ullendorff, the Two Zions, P. 52.

(١٣٤) Goitein, Oriental Studies, P. 94; Abed, Israeli Arabism, P. 98.

(١٣٥) لمزيد من المعلومات عن المنشورات التي أصدرها هايد انظر مجلة:

Asian and African Studies (Jerusalem), vol. 5, 1969, P. 203-208.

(١٣٦) Walzer, Samuel M. Stern, P. 1-14.

(١٣٧) The Hebrew University of Jerusalem 1963, P. 304; Ibid, 1969, P. 378.

(١٣٨) عن نماذج من أعماله انظر:

David Ayalon, the Mamluk Military Society, Collected Studies, London, Vaviorum, Reprints, 1979.

(١٣٩) The Hebrew University of Jerusalem 1963, P. 371; Ibid, 1969, P. 497.

(١٤٠) Asian and African Studies, vol, 1, 1965, P. 176; Ibid, vol, 7, 1971,P. 274.

(١٤١) The Hebrew University of Jerusalem 1963, P. 311, Ibid, 1969, P. 389, Who's Who in Israel 1976, P. 63; Ullendorff, the Two Zions P. 52.

(١٤٢) Joshua Blau, the Emergency and Linguistic Pack - ground of Judaeo - Arabic, A study of the Origins of Middle Arabic, Jerusalem, Benzvi Institute, 1981.

(١٤٣) Ullendorff, the Two Zions; Bentwich, the Hebrew University of Jerusalem, P. 67-69.

(١٤٤) محمد أبو صوفة، من أعلام الفكر والأدب في الأردن، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٨٣، ص ٧٠-٧١.

(١٤٥) حسن ظاظا، أبحاث في الفكر اليهودي، دمشق، دار القلم، ١٩٨٧، الفكر الديني اليهودي: أطواره ومذاهبه، دمشق، دار القلم، ١٩٨٧، سيد فرح راشد، السامريون واليهود، الرياض، دار المريخ، ١٩٨٧، ص٨.

المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة

د.حسين عيد*

تمهيد

(١) الثقافة

يتخذ معنى فعل «ثقف» في المعاجم معاني متفاوتة. فنجد ثقف الشيء تعني «أقام المعوج منه وسواه»، وثقف الإنسان تعني «أدبه وهذبه وعلمه»[١]*، ويرى الدكتور محمود أمين العالم أن «جذر (ث، ق، ف) يدل على الثقافة، كما يدل على الإتقان العملي لحرفة من الحرف»*[٢]*.*

أما كلمة «ثقافة» Culture ففي معناها تتسع رقعة الاختلاف فنجد معجما يورد معناها بشكل مجمل مختصر، فهي تعني «العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها»[٣]*، ونجد معجما آخر يميل إلى تعديد ما تتضمنه من معاني بشكل تفصيلي، فإذا هي تتضمن: «تطور الذهن خاصة بواسطة التعليم»، «النمط الاجتماعي المتوارث للتصرف البشري الذي يشمل الفكر، الكلام، الفعل، نتاج الحضارة، والنظم الاجتماعية كالزواج»، و«العادات المؤقتة، الأشكال الاجتماعية.. إلخ من جنس أو ديانة أو مجموعة اجتماعية»*[٤]*، ونرى معجما آخر يورد معنى ثقافة بشكل أكثر تفصيلا، فهي تعني «كل ما فيه استنارة للذهن، وتهذيب للذوق، وتنمية لملكة النقد والحكم لدى الفرد أو في المجتمع، وتشتمل على المعارف والمعتقدات، والفن والأخلاق وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه. ولها طرق ونماذج عملية وفكرية وروحية، ولكل جيل ثقافته التي استمدها من الماضي، وأضاف إليها ما أضاف في الحاضر، وهي عنوان المجتمعات البشرية.*

* كاتب وناقد مصري.

ويفرق بينها وبين الحضارة على أساس أن الأولى ذات طابع فردي وتنصب بخاصة على الجوانب الروحية، في حين أن الحضارة ذات طابع اجتماعي ومادي. غير أن الاستعمال المعاصر يكاد يسوي بين الاصطلاحين»[٥] .

ويمكن بلورة تعريفات الثقافة في عدد من النقاط، كما يلي:

أ - الثقافة محلها (ذهن) الإنسان، فهي تطوره بواسطة التعليم، وتهذب ذوقه، وتنمي ملكة النقد والحكم لدى الفرد أو في المجتمع، وهو ما يتفق مع أحدث صيحات علم اللغة الاجتماعي الذي يرى أن الثقافة «نوع من المعرفة نتعلمها من الآخرين سواء من خلال التعليم المباشر، أو مراقبة سلوك الآخرين»[٦] .

ب - لكل جيل ثقافته التي ورثها من الماضي، وأضاف إليها في الحاضر.

جـ - تشتمل الثقافة على الأنماط الاجتماعية للتصرف البشري من المعارف والمعتقدات، والفن والأخلاق، وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه.

د - تعتبر الثقافة «ذات طابع فردي وتنصب بخاصة على الجوانب الروحية»، وهو نفس ما أورده الفريد فبر في كتابه «مبادىء الثقافة الاجتماعية» حين عرف الثقافة بأنها «هي مجرد تعبير روحي وإرادة روحية، وهي على هذا التعبير والإرادة، عن (ماهية) تقوم وراء كل سيادة عقلية على الوجود، وعن (نفس) لا تعبأ في سعيها إلى التعبير، وفي إرادتها بالفرضية والنفعية، ومن هذا يترتب مفهوم الثقافة على أنه الشكل السائد الذي يجري فيه التعبير عما هو روحي، وينطلق في المادة المعطاة ماديا وروحيا للوجود»[٧] .

هـ - للثقافة «طرق ونماذج عملية وفكرية وروحية»، وهو ما فسره د. حامد ربيع حين أوضح «الثقافة في واقع الأمر رغم طابعها المعنوي تتكون من خمس كليات: مفاهيم أو بعبارة أخرى مدركات سائدة، قيم ومثاليات يغلب عليها الطابع الجماعي. نماذج سلوكية أي إطار لنموذج رد الفعل الذي يجب أن يتحدد في المواقف الحركية، جزاءات لعدم احترام تلك النماذج السلوكية، ويرتبط بكل ذلك أدوار تحدد وضع الفرد في داخل الجماعة من حيث التزاماته وأهدافه المشروعة»[٨] .

(٢) المثقف

فإذا انتقلنا إلى تعريف «المثقف»، فإنه يكون منطقيا أن يكون هو الشخص الذي تتوافر فيه النقاط التي وضحت من تحليل تعاريف «الثقافة» السابق بيانها، لكننا نجد أن تعريف «المثقفون» في إحدى دوائر معارف العلوم يشير إلى أنهم «أولئك المنتجون في ميادين العلم أو التدريس أو الفلسفة أو الأدب، أو الفن»[٩] .

وبذلك يكون هذا التعريف قد اعتمد على أبرز النقاط الظاهرة في تحليل تعريف الثقافة، حين ركز في تعريف المثقف على «مهنته» التي ينضوي تحت لوائها النقاط الآتية:

- ذات طابع فردي، وتنصب بخاصة على الجوانب الروحية.

- محلها (ذهن) الإنسان، فهي تطوره بواسطة التعليم، وتهذب ذوقه، وتنمي ملكة النقد والحكم لدى الفرد.

- تشتمل على الأنماط الاجتماعية للتصرف البشري من المعارف والمعتقدات والفن والأخلاق، وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه.

وفي نفس اتجاه ربط المثقف بمهنة الثقافة مضى المفكر عبدالله العروي، حين عرف «المثقف»، بأنه «تطلق الكلمة عامة على المفكر، أو المتأدب، أو الباحث الجامعي، وفي بعض الأحيان على المتعلم البسيط»[١٠] .

وسار المفكر حامد ربيع في نفس الدرب، وإن حاول أن يجد بدائلا لتعريف المثقف، حين كتب «المثقف يمكن تحديده من خلال واحد من منطلقات ثلاثة: المهنة أولا، ثم الثقافة ثانيا، والوظيفة ثالثا»[١١] . أما منطلق «المهنة» فقد عرفها بأنه «كل من ينتمي إلى تلك الخلايا الاجتماعية، حيث إن أعضاءها يكرسون جهودهم حول العمل الفكري» ثم استطرد «إن القاموس الفلسفي الصادر في موسكو يعرف المثقف بهذا المعنى»، ويضيف «إن كلمة المثقف تضم وتحتوي المهندسين والفنيين، رجال المحاماة، الفنانين، المعلمين، العمال الفنيين..»[١٢] .

ثم أضاف موضحا «تعريف المثقف» من منطلق «الثقافة» أنه «كل من يساهم في خلق، أو نشر عالم الرموز التي تشمل الفن، والعلم، والدين»[١٣] .

أما ثالث منطلقات تعريف «المثقف» - من خلال وظيفته ودوره السياسي - كما رآه حامد ربيع، فكان يتميز بأنه قد ربط وجوده ومصيره بمجموعة معينة من القيم وأن «وظيفته أساسا هي التقييم ثم اتخاذ المواقف الواضحة الصريحة المعبرة عن ذلك التقييم»[١٤] .

ويتضح من منطلقات المفكر حامد ربيع أن المنطلق الحاسم في تعريف المثقف هو «المهنة» أما المنطلقين الآخرين فيدخلان ضمنا في النقاط التي ترتبط بتلك المهنة وتعريفها.

إذن، تعتبر «المهنة» هي العنصر الحاسم في تعريف المثقف، ومحلها ذهن الإنسان، كالمنتجين في ميادين العلم (المهندسين، الفنيين، ورجال المحاماة)، والتدريس (الباحث الجامعي، والمعلمين)، والفلسفة (المفكر)، وميادين الأدب والفن (الفنانين)، وفي بعض الأحيان على المتعلم البسيط (العمال الفنيين) إذا ما توافرت فيه النقاط السابقة.

وترجع أهمية طبقة المثقفين إلى أنها «الفئة التي تتجمع في روافدها عناصر وظيفية ثلاثة: إنها تمثل الذكاء بمعنى القدرة على فهم الحقائق، وتلمس الخفي من الظاهر ببعد نظر وقدرة، ثم هي تعبير عن الوعي الجماعي الحقيقي في آماله وآلامه»[١٥] .

(٣) المثقف العربي

هو ابن المجتمع العربي الكبير من الخليج العربي حتى المحيط الأطلسي، لكنه يعيش «في مجتمع محلي يعرف مشكلات خاصة تؤثر حتما في ذهنيته، إلا أنه يشارك في ثقافة تعم مجتمعات متعددة، فمثلا المثقف اللبناني يعيش أزمة وطنه لبنان الناتجة عن البنية الطائفية، ويعيش أزمة الثقافة العربية إذا كان عروبيا، وفوق ذلك يعيش أزمة العالم الإسلامي إذا كان مسلما»[١٦] .

أي ان هناك ثلاث دوائر متداخلة في حياة المثقف العربي: دائرة محلية (البلد الذي يعيش فيه)، دائرة قومية (الوطن العربي الكبير الذي ينتمي إليه بفعل عوامل جغرافية وتاريخية وغيرها)، ودائرة دينية (الدين الإسلامي الذي يدين به ويربطه بالبلدان الإسلامية في العالم أجمع).

إذن، كيف يتأتى لنا الإلمام بأهم ملامح شخصية المثقف العربي؟!

قد تبدو الإجابة مستحيلة إذا أخذنا بعين الاعتبار تنوع المهن التي يمارسها، وانتشاره بأعداد كبيرة بين أرجاء الوطن العربي، إلى جانب ضعف الاهتمام بالعلوم الاجتماعية والبحوث التطبيقية العينية الميدانية التي تكون مفيدة في هذا المجال.

هنا، تبدو «الرواية العربية» كملاذ، أو كواحة مبشرة وسط القيظ!

ولعل إطلالة سريعة على المجتمع، وإبداع الأدب، ومن ثم على الرواية والمثقف، ترسم أبعاد الموضوع، وتحدد إطاره، وتمهد الطريق لبيان منهج البحث!

(٤) المجتمع وإبداع الأدب

يعتبر الأديب عنصرا هاما من فئة المثقفين التي تمتد بين ثنايا المجتمع. له تكوينه الذاتي ونشأته الخاصة، وهو وليد مرحلة تاريخية محددة يعيش واقعا اجتماعيا وسياسيا معينا، ويتأثر بموروث ثقافي لمجتمعه وأمته وعصره.

يتأثر الأديب بما يحدث في الواقع الخارجي، ويجتاز عديدا من التجارب يكتسب من جرائها كثيرا من الخبرات، على مدار سنوات طويلة، تتراكم في ذاكرته مؤثرة في تنامي وعيه، وبمضي الوقت يستوعب الأديب الواقع المحيط به، ويتفهم أبعاد حركته، والتيارات الفاعلة فيه، حتى تتبلور لديه - تدريجيا - رؤية داخلية للحياة والكون من حوله، وهو ما عبر عنه الكاتب الروسي تولستوي بأنه «البناء الروحي الذي يتكون في غضون عملية التفكير والنشاط»[١٧] .

فإذا ما استثاره شيء من الواقع الخارجي، أو أرقته مشكلة خاصة أو حفز قدراته الإبداعية محفز ما - قد يكون فكرة طارئة أو ومضة كاشفة، أو لقطة سريعة، أو مشهد عابر، أو واقعة معينة، أو حادثة ما.. إلخ - فإنه كشخص منفتح للخبرات «يسمح لكل حافز بالانتقال، وبكل حرية، عبر جهازه العصبي دون أن يتعرض لأي تشويه من قبل أي عملية دفاعية أو وقائية. إنه يعي هذه اللحظة المعيشة كما هي، وبذلك يكون زاخرا بالحيوية تجاه كثير من الخبرات التي تقع خارج التصنيفات المعتادة»[١٨] .

هنا، تنطلق شرارة عملية (الإبداع). إنها محاولة الأديب بما يمتلك من موهبة أصيلة وحدس صادق الخلاص من قبضة ما يقلقه، حين يجتهد أن يزيل الأستار عما غمض عليه، وصولا إلى «إنجاز إنتاج جديد وأصيل وذي قيمة»[١٩] ، لأن «الأدب هو الوسيلة لتوصيل التجارب، والتجارب نفسها لا تحدث على صورة ألفاظ، وتجارب المؤلف يجب أن تترجم إلى الألفاظ التي هي رمز لها، لكي يستطيع القارئ أن يحيل هذه الرموز بدوره إلى تجارب، وفي كلا الحالين لا بد من تخيل تلك التجارب»[٢٠] .

وتمرّ عملية الإبداع بأربع مراحل متشابكة هي: الإعداد والتحضير، الحمل أو الحضانة، الإشراق، والتحقق[٢١] ، حيث يولد العمل الأدبي، أو العمل الفني الذي يمثل «علامة مستقلة» بذاتها مكونة من:

أ - «عمل - شيء»، يعمل باعتباره رمزا محسوسا.

ب - «موضوع جمالي»، كان في الوعي الجماعي، ويعمل باعتباره «دلالة».

جـ - علاقة تربطه بالشيء والمعنى المشار إليه، ولكنها علاقة لا تحيل إلى وجود محدد - فالعلاقة هنا مستقلة بذاتها - بل تحيل إلى السياق الكلي للظاهرة الاجتماعية الخاصة بوسط معطى (العلم، الفلسفة، الدين، السياسة، الاقتصاد، .. إلخ)[٢٢] .

(٥) المثقف والرواية

إذا انتقلنا من التعميم إلى التخصيص، من الأدب إلى أحد فروعه، وهي «الرواية»، والتي ستكون محور عمل هذا الكتاب، فسنجد أن «المجتمع هو الموضوع الرئيسي للرواية، أي حياة الإنسان الاجتماعية في تفاعلها الأبدي مع الطبيعة المحيطة، التي تؤلف أساس النشاط الاجتماعي، وتتوسط العلاقات بين الأفراد، وفي الحياة الاجتماعية بمختلف المؤسسات، أو العادات الاجتماعية»[٢٣] .

هنا يتجلى المحور الرئيسي للكتاب وأكبرهم إطلاقا، حين يرسم الروائيون العرب من خلال عشر روايات أبعاد شخصية المثقف (الواقعي)، كما عايشوها في المجتمع، سواء أكان المثقف سياسيا أو لم يكن، لأن «هدف الرواية هو تمثيل واقع اجتماعي معين، في وقت معين، مع كل ألوان ذلك الوقت وجوّه الخاص»[٢٤] .

ولكن لا بد أن ننتبه إلى أن الشكل الروائي «شكل نقدي ومعارض - انه شكل من مقاومة المجتمع البورجوازي في طريقه للتطور - مقاومة فردية لم تتمكن من الاعتماد داخل جماعة ما إلا على عمليات نفسية انفعالية، لم تحول إلى مفاهيم»[٢٥] .

ولعل كون الرواية شكلا إشكاليا، يجعلنا نجتهد أن نتتبع شخصية الروائي (كمثقف) كامن وراء العمل الأدبي، وهو ما عبر عنه الأديب الكبير يحيى حقي، وهو يصوغ جانبا من تجربته النقدية، حين قال «ولا أجد بأسا أن أضمن نقدي لكتاب الصورة التي انعكست عليه من وجه المؤلف، استخرجها من فكرة تشبه العقدة أراها تلح عليه، وإن تخفت تحت أقنعة مختلفة، انه لا ينفك منجذبا إليها، دائرا حولها، ومن التزامه لألفاظ بعينها»[٢٦] .

ومن ناحية أخرى، قد (يرتحل) الروائي في رواياته بعيدا عن المجتمع (مغتربا في الذات) وهو مستقر داخل مجتمعه، لكنه (منعزل) عنه، والعزلة هنا استعمال آخر لمصطلح اغتراب «وهو أكثر ما يستعمل في وصف وتحليل دور الفكر أو المثقف الذي يغلب عليه الشعور بالتجرد Detachment ، وعدم الاندماج النفسي والفكري بالمقاييس الشعبية في المجتمع. ويرى بعض الباحثين في ذلك نوعا من الانفصال عن المجتمع وثقافته»[٢٧] . وتارة أخرى مغتربا (مهاجرا) إلى بلد أجنبي أو عربي، بما يصحبه من معاناة نتيجة «البعد عن الأهل والوطن»[٢٨] ، ويمثل هذا الاتجاه محورا ثانيا من الكتاب، ويعتمد على تحليل ودراسة ست روايات عربية.

ومن ناحية ثالثة، قد (يجنح) الروائي في رواياته إلى (الخيال)، فنراه تارة محلقا في أجواء (الزمان) بين الماضي والحاضر والمستقبل، ونشاهده تارة أخرى متجولا (كفنان) بين أرجاء عالم الفن. وفي هذه الروايات قد لا يبدو المثقف بشكل مباشر، ولكن تتبدى فيها رؤاه واهتماماته واضحة جلية. هنا لا بد أن نلاحظ أنه «ليست ثمة رواية سواء أكانت خيالية أو طوبائية لا ترتكز على الواقع»[٢٩] ، وأن «سير فانتس قد اضطر إلى دراسة معاصريه دراسة عميقة لكي يصور الفارس الخيالي الحزين، وليس ثمة ولا يمكن أن يكون فن خارج الواقع، فالواقع الاجتماعي هو الذي يحدد حياة الكاتب وأفكاره وإحساساته ويضمحل الكاتب ويموت خارج الواقع، خارج المجتمع»[٣٠] .

(٦) منهج البحث

يعتمد الباحث في دراسته للأعمال الروائية محل البحث على البدء من الروايات «من ذلك البناء المشيد من كلمات. وعليه أن يعود على الطريق المنجز حتى يصل إلى تلك الشريحة من الحياة التي بدأ منها المؤلف»[٣١] .

لأن «عملية إعادة بناء العمل الفني التي يقوم بها الناقد تتم تدريجيا، بتتبع آثار الكاتب/ المبدع من فصل إلى آخر، ضمن السياق العام للموضوع المعالج، وخلال ذلك يكتشف الناقد أي خلل، أو تصدع في عملية البناء، عندئذ يتوقف الناقد متفحصا مبررات وأسباب ما حدث»[٣٢] .

يتيح هذا الأسلوب تحليلا وافيا لبناء الرواية وصولاً إلى تلك الشريحة من الحياة أو من (المجتمع) التي بدأ منها المبدع، بما يسمح برصد علاقة شخصية المثقف بالمجتمع، ودرجة ارتباطه به، وهو الملمح الذي سيكون (عنوانا) للمثقف خلال فصلي البحث، مع ما يستتبع ذلك من ضرورة التركيز على قضايا الديمقراطية، والسلطة، وقيم الحب، والحق، والعدل، ومدى ارتباط المثقف بالتراث المحلي والقومي والعالمي وعناصر التحديث بالمقابل. وبطبيعة الحال، يتيح هذا الأسلوب أيضا إضاءة قضايا البناء الفني لتلك الروايات كلما استدعى الأمر ذلك.

الفصل الأول :

المغترب المنعزل

في هذا الفصل نتابع المثقف العربي، في ثلاث روايات، وهو يقف مستقرا بساقيه على سطح الواقع المعاش، لكنه لم يضرب بجذوره عميقا فيه، بل (جنح مبتعدا عنه)، نائيا بفكره، (منعزلا)، متمثلا طورا من الأطوار الثلاثة التالية:

أ - منغلقا على (ذاته) مدوّما في قوقعتها، حالما بالمستحيل.. (رواية «الغد والغضب»[٣٣] للكاتبة المغربية خناثة بنونة ١٩٨٦).

ب - مرتديا مسوح فارس نبيل، (واهما)بتحول إيجابي في شخصيته.. (رواية «الممر»[٣٤] للكاتب السوري ياسين رفاعية ١٩٧٨).

جـ - مندمجا في لعبة خطرة، (منعـزلا) عن الواقع.. (رواية «اللعبة»[٣٥] للكاتب العراقي يوسف الصائغ ١٩٨٣).

ملامح شخصية المثقف

هنا تخطيط لتأطير شخصيـة المثقف، كيف أرسى الروائي أبعادها الخارجيـة أو تكوينها الداخلي؟ مـا هو مستوى تعليمه، وخبراته؟ ما هـي شبكة علاقاته الأسرية والخارجية؟ وأخيرا ما هي همومـه وطموحاته وآلامه وأفراحه؟.

في رواية «الغد والغضب» رسمت خنـاثة بنونة وجهين متوازيين للمثقف، يتقاطعـان باستمرار على مدار الرواية حتى يتوحدا في النهاية، هما: (الأنا/ الـذات)، وهي (الأنا/ الأخرى). هما وجهان متناقضان. هدى فتاة أنهت البكالوريا وفي طريقها للالتحاق بكلية الآداب، قصيرة، ليست فاتنة، متقدة الذهن، كما تصفها أمها «من صغـرك كنت متعلقة أكثر من الـلازم، بل كنت كأنك تحملين قنوط الكبار» وهي أيضـا مثقفة كأن الثقافة «سـلاح من لا سلاح له»، كما يرى أبوهـا، الذي يمتلك تأثيرا طاغيا عليهـا تحاول أن تتحرر منه. لها أخت هي عـائشة، طـويلة، جميلـة، متزوجـة، تمثل نقيضـا لها كأن الثقـافة لا تتسق مع الجمال، ولها أيضـا صديقـة طفولة واحـدة، شبت معها، هي سلمى وتعتبر جانبـا مكملا لها.. أما هي (الأنا/ الأخرى) فهي مدرسة، غير محددة الملامح، غير معروفة الاسم، تقوم بعمل إيجابي - على عكس هدى السلبية - مع مجموعة من الشبـاب. لهدى همّ أساسي، فهي تقـول «علي أن استخلص من أنـا» (أو هكذا يخيل للقـارىء)، لكن (الأنا/ الذات) لديها تمتد وتتشعب، إلى كل أرجاء الرواية، طارحة رؤيتها السوداوية للحياة من خلال ضمير الأنا المتكلم، على الـرغم من أن صديقتهـا سلمى تنصحها أكثر من مـرة أن تتخفف من سوداويتهـا قليلا، لكنهـا تظل أبـدا، تتسربل في صمت قـاتم، سادرة دائما في تضخيـم ذاتها، أما هي (الأنـا/ الأخـرى) فعلى النقيض حين تسعى إلى «تحريك الـركـود والألسنة والأطـراف والجو العـام للصف، بـالإضافـة إلى الجوانب التربـويـة»، وأيضا «ربط الثقافـة بالواقع الاجتماعي وصراعـاته حتى لاتحدث الفجوة بين الفكـر والممارسة بل يتلاحقان مع بعض، حتى اعترف لها المفتش بعـد أن شاهد التجربة: لقد أحـدثت في التعليم أكثر مما تحاول فرنسا مؤخرا أن تدخله من ثورة على طـرقها التعليمية، وذلك بمحاولة جعل الأستاذ في الظل، ودفع الطالب إلى الأدوار الأولى في الفصول. أنت قد حذفت الأستاذ نهائيا!».

أما في رواية «الممر» (رواية الحرب اللبنانية)، كما شاء يـاسين رفاعية أن يسجل على غلافها كعنوان فرعي، فقد رسم شخصيتي الرواية الرئيستين كما يلي:

محمـود شرف: مسلم من جنـوب لبنـان، يعمل معلما بمـدرسـة، يـدرس فيها اللغـة العـربيـة وآدابها في الصفوف الثـانويـة، له خطيبة، تعمل سكـرتيرة في شركة، وهـو مثقف يلتهم الكتب التهاما. والشخصية الثانية هي رنا الحاج: مسيحية، تقيم على ساحل الرملـة البيضاء، في الثانية والعشرين من عمرها، تزوجت من رئيسها في العمل «ميشيل» وأنجبت منه «هيلدا»، على الرغم من أنه يكبرها بخمس عشرة سنة.

أما في رواية «اللعبة» ليوسف الصائغ، فقد جاءت ملامح شخصية الرواية الرئيستين كما يلي:

رافع: طبيب يعمل بمستشفى عام صباحا وبعيادته الخاصة مساء، هو شخصية عميقة الثقافة، اطلع على معظم الآداب العالمية، متفهم لتياراتها، قوى الحجة، عنيد الرأي، وهو رغم عقلانيته الواضحة يغدو انفعاليا أحيانا. له تجارب نسائية متنوعة، اقتنع بغادة وتزوجها، ولكنه غير مقتنع بإنجاب الأطفال لمدة ثلاث سنوات، وهو يحرص دائما، إذا سلك تجاهها سلوكا عاطفيا أن يكون طبيعيا منسجما في سياقه النفسي.

غادة: تعمل مدرسة للأدب العربي، جميلة، ذكية، حساسة، عميقة الثقافة أيضا، تزوجت من رافع، وأصرت أن تستمر في عملها، وأوضحت له أيضا ببساطة: «إنني أبلغ الرابعة والعشرين، ولن أحسبك تظنني من البلادة بحيث تعتقد أنني لم أكن ذات علاقات. وهذا بالضبط ينطبق عليك أيضا، فدع ماضي كل منا لصاحبه «كان منطقا عادلا، لكنه لم يستسغه مع ذلك، فأقنعته أن القضية قضية ثقة، فهي واثقة من نفسها وواثقة منه إذا شاء».

نحن هنا إزاء ثلاث روايات تعقد بطولتها المطلقة لشخصيات مثقفة: الأولى لأنثى منقسمة بين الذات (الطالبة)، والأخرى (المدرسة)، والرواية الثانية لرجل (مدرس)، والثالثة لطبيب، وأنثى (مدرسة).. إن يوسف الصائغ كان أكثر توفيقا في رسم شخصيتين قويتين ناضجتين، مناسبتين لموضوع روايته الذي يعتمد أساسا على الصراع بين إرادتين.

زمن القص

في رواية «الغد والغضب»: يبدو زمنها التاريخي الممتد للأمام، وكأنه عام يبدأ من الإجازة الصيفية ثم العام الجامعي لينتهي مع الاجازة الصيفية التالية، يتمدد خلاله زمن البطلة الداخلي المغلق في شتى الاتجاهات، فليس هنا تتابع للأحداث، بل هي الذات، تتمدد دائما وأبدا، بفعل خيال جامح ونظرة قاتمة. والكاتبة لا تتيح لها أن تدخل تجارب طبيعية، بل تعتمد الصدفة نبراسا لها. خلال مناخ فكري كهذا، يضيع الارتباط والتفاعل مع أحداث المجتمع (الخارجي) الهامة.

وفي رواية «الممر»: الزمن غير محدد، فالرواية تبدأ ذات يوم حين انهمر الرصاص غزيرا، عندما كانت وفاء مضطرة للذهاب لتعود أختها في المستشفى بعد أن أنجبت ولدها الأول، وذلك في سيارتها المرسيدس، ولما قتل السائق، هربت من السيارة إلى أكثر من بناية، حتى توقفت عند إحداها ودقت بعنف على باب الطابق الأول، حتى فتح الباب ووجدت يد محمود شرف القوية تجذبها إلى «الممر» في داخل الشقة، حيث استمرا معا لعدة أيام، تحابا خلالها، وحين خرجا في النهاية، مات محمود برصاصات طائشة.

أما في رواية «اللعبة»: فالزمن أيضا غير محدد حتى نهاية الفصل الحادي عشر فالرواية تبدأ حين لا تتعرف الزوجة صوت زوجها، فخطر له أن يداعبها، واستمر في مداعبته، ليبدأ صراع على مدار الرواية، يستمر على مستويين أحدهما يعكس صميم علاقة بين زوج وزوجته، وربما محاكمة عامة لوضع الرجل والمرأة في المجتمع الشرقي، والثاني يعري لنا طبيعة الفن (اللعبة) من زاوية التقليد والمحاكاة. وحين يبدأ الصراع في الاحتدام بين شخصيتين قويتين يجري في عزلة عن الواقع الخارجي، يبرز الزمن كعنصر حيوي اعتبارا من الفصل الثاني

عشر (٧ كانون الأول)، ليحقق مروره مزيدا من الاحتدام حتى الفصل الأخير (٧ كانون الثاني)، وكأنه شهر الحسم حين تخرج (اللعبة) عن إطارها المرسوم، بحثا عن انتصار موهوم، حين تطعن الزوجة زوجها في مقتل بقولها: «لقد كنت أعيش قانعة مع زوجي.. أما الآن؟»، ليضع الزوج (الشرقي المطعون) سماعة التليفون في مكانها، كمن يغلق هذه الصفحة من حياته.

هنا تشترك الروايات الثلاث في الاقتصار على الزمن الخاص، الداخلي الذاتي، لكل شخصية وإن تحدد في النصف الأخير من رواية «اللعبة»، لكنه يظل أيضا (معزولا) تماما عن الواقع الخارجي، ومجريات الأمور فيه.

الارتباط بالمجتمع (المكان)

تفتقد هذه الروايات جميعا خصوصية ارتباطها بالمجتمع (المكان الذي جرت عليه الأحداث) تأكيدا للمح (عزلة) أبطالها عن المجتمع الذي يعيشون فيه، ففي رواية «الغد والغضب»: الرواية منغلقة على عالم هدى الذاتي، المتضخم، فالكاتبة لا تتيح الفرصة أبدا لبطلتها للخروج من صومعتها الذاتية والاندماج في العالم الخارجي، الذي يلعب المكان بخصوصية تكوينه وأحداثه دورا متميزا في هذا الامتزاج، وللمثال: فعندما التحقت بالجامعة، وواجهت صخب الحياة في المدينة الجامعية، وهي جديدة بالنسبة لها، نجدها بدلا من الدخول إلى هذه التجربة الغنية والتفاعل معها، تكتفي الكاتبة بمسها مسا سرديا سريعا، بعد أن تقدم زميلة جديدة جميلة متحررة هي هند، فتعلق قائلة «وهناك غيرها.. جماعة من العطشى: ليلى، محسن، محمد، سناء، فاطمة، ومن لا أعرف اسمهم».. إن هدى منطوية أبدا على نفسها، متحفظة غالبا، تتخذ لها لغة رصينة تصنع الحكمة، لكنها في الحقيقة أسيرة عالم خيالي، غامض، وعندئذ لا يحظى المكان (الخارجي) بأي اهتمام حتى لتكاد الرواية تفتقد خصوصية حدوثها على أرض المغرب.

وفي رواية «الممر»: نجد أن الكاتب قد حاصر بطله المثقف مع امرأة جميلة في (ممر) معزول داخل إحدى الشقق، فكيف يوصل للقارىء أن ما يراه يحدث في بيروت، وليس في أي مكان آخر - حيث تدور رحى حرب أهلية طاحنة، لذا تفتق ذهنه عن ابتكار شخصية ثالثة (تعكس وتذكر القارىء باستمرار!) بواقع الحرب في بيروت - هكذا اختار الكاتب شخصية «الرصاص»، المادة الحاضرة منذ بداية الرواية، ويمارس دورا رئيسيا، مستقلا عن الآخرين، رغم أنه أداة. وها هي بعض النماذج (من كثير) من تصرفات الرصاص، كأنه شخص حي يمتلك إرادته الخاصة: «كان الرصاص في الخارج ما زال يركض وراء الناس»[٣٦] «يحاول الرصاص أن يخترق الجدران والنوافذ والأبواب ليقتل، له لذة في القتل، جائع والجثث خبزه وشرابه، ولفائفه»[٣٧] «الرصاص يتدخل ويفصل بينهما»[٣٨] : «ذلك الرصاص لم يتعب، شديد الشراسة»[٣٩].

هنا افتقاد تام للجو اللبناني العام، بل وافتقار لطابع المكان الخاص، وهو أحد العوامل الهامة، التي كشفت عزلة وقصور هذه النماذج المصنوعة لتحقيق أغراض معينة، دون أن يشعر القارىء بنبض الحياة فيها.

وفي رواية «اللعبة»: أيضا افتقاد لعبق الأماكن العراقية بطقوسها ومعمارها، لأن يوسف الصائغ قدم عملا فنيا يقوم على التغلغل في النفس البشرية، وكشف مشاعرها من خلال مداعبة زوج لزوجته تليفونيا، وهو هنا يحاكي الواقع، لكنه ليس الواقع، بل هو محض خيال في ذهن الكاتب، أما وسيلة الإقناع الفني للقارىء فكانت الرسم الجيد للنموذجين المتصارعين المختارين بعناية.

علاقة حب

من المدهش أن أهم علاقة تفاعل بين هذه الشخصيات المثقفة والمجتمع، تتمخض عن علاقة حب، لكن ما هو شكل هذه العلاقة؟ كيف استمرت؟ وكيف المآل؟.. هذا هو ما يميز كل رواية عن الأخرى.

في رواية «الغد والغضب»: تتبنى الكاتبة لبطلتها هدى تناقضا غريبا في هذا المضمار، ففي حين تحكي لها هند كل شيء بصراحة عن علاقتها بمحسن، إذا بهدى تقشعر من كل هذا الوضوح وتلك الأنباء الضاجة بالفحش، ولكن الخلاعة هاته قد تكون طريق من لا طريق له! وهي تناقض ذاتها مرتين: الأولى لأنها قررت من قبل: «لن أكون غير وجه صريح يعيش حقيقته بوضوح كالصغار»، والثانية عن كيفية نشاط علاقتها بمحسن، زميل المدينة الجامعية الذي سبق أن قابلته صدفة مع جيرانهم على الشاطىء، حين انتقلت فجأة من الزمالة إلى العشق، هكذا شاءت الكاتبة، رغم أنه على علاقة مع هند، ولنتتبع التجربة كيف تمت: هدى تركت محاضرة ما بحثا عن سلمى لتحتمي بها من أحلامها، فلم تجدها (لأن الأستاذ لم يحضر فخرجت هي وسعد)، فإذا بها عندئذ - بالصدفة - تقابل محسن، لينتهي الأمر بهما إلى ممارسة الجنس (!)، ورغم هذا تتعامل مع الواقع بحس أخلاقي، فلنر مشاعرها بعد التجربة «حينا وعيت، هالني أن أكون من أنا.. ذليلة ملتهبة، في حلقي شحنات لذة مريرة، وفي نفسي استفهام، هذا الالتهاب الذي أوقده في. ما هو؟»، وهي تحاول أن تجد تبريرها أو تلتمسه، بإسقاط مسئولية ما حدث على العالم «ما هذا العالم؟ أليس سوى إباحية بنقاب؟ وكان هذا يوقظ في ألما: فهذا العالم ماله؟ لم يستتر؟ حتى إذا ما انكشف كان وجها عاهرا» وبطبيعة الحال تؤوب هدى من تجربتها بخسران مبين!

أما في رواية «الممر»: فكل شيء معدّ ومرتب سلفا، وما أن تجذبها يد محمود شرف إلى «الممر» داخل إحدى الشقق لتحتمي من «الرصاص» حتى تنهار (وهل يمكن أن تنهار امرأة تهرب من موت يلاحقها حين تحتمي بشقة غريب لا تعرفه؟!) والأكثر غرابة هي ما حلمت به من خلال انهيارها «وكأن جدارا انشق، يفسح للنور، يبدد الظلمات، رنا عروس يتقدم منها فارس نبيل، يمتطي صهوة حصان أبيض، لم يكن يحمل بيده سيفا، بل صليبا لامس به جبهتها فصدرها»، لينتهي الحلم «قامت.. أمسك الفارس براحتها.. ثم رفعها إلى صهوة حصانه، جلست خلفه، عانقته مطمئنة. رمت رأسها على ظهره. وفيما أخذ الحصان يشق عباب الريح بخطوات لا صوت لها، استسلمت رنا، وغفت».

إنه الحلم الذي يمهد به الكاتب لما يخطط له، لا بد أن يلتقيا، وأن يتحابا، تحت هدير «الرصاص» في «الممر»، فإذا كان من تقدم منها في الحلم هو فارس (نبيل)، فهو يلح على أن ترى رنا هذه الصفة في الواقع أيضا «في وجهه نبل نقي، في تعابير وجهه نبل»، «كان نبيلا وهادئا». فالكاتب لا يكف عن إلحاحه، حتى يجعل رنا تعترف له «أشكرك.. إنك إنسان نبيل».

هكذا أصبح حتميا عند لقاء امرأة جميلة مع رجل نبيل أن يقع الحب المحظور فتنسى هي زوجها وابنتها(!) وينسى هو خطيبته (!) ليقع بعدئذ تطور غير منطقي لرنا حين تقول له «انتظر، اتركني لحظة لأتكلم. إما أن نموت معا أو نحيا معا»، «أريد أن أبقى معك وكفى، أبقى معك وحدك، في هذا الممر الضيق ذاته، على هذه الفرشة الأسفنجية ذاتها، في هذه الزاوية، أريد أن أبقى معك إلى الأبد من غير أية حساسية تجاه الأشياء الأخرى.. صدقني».

فكان لا بد أن يقابل تطورها «غير المبرر» تطور آخر غير منطقي من ناحيته أيضا، حين قال لها «صدقيني ولدت من جديد في هذا الممر الضيق الخانق، أمام هذه الكتب التي التهمتها في زمن مضى التهاما دون أن يخطر ببالي أن الوطن بحاجة إلى بنائين ومبدعين، أكثر من حاجته إلى قراء ومتفرجين»، ثم أضاف: «صدقيني سأحاول أن استخدم إرادتي على نحو مخالف، سأحاول أن أكون إيجابيا في كل شيء».

إن الكاتب يدفعنا دفعا في طريق مرسوم، فها هو بعد أن يحقق علاقة حب غير منطقية، إذا به يجعل منها (المطهر) الذي يتطهر في أتونه المثقف (المتفرج)، ليتحول بعد ذلك إلى شخصية (إيجابية) في كل شيء.. وبطبيعة الحال لا يمنحه الكاتب الفرصة ليثبت حسن نيته، لأنه سرعان ما يسقط ضحية (الرصاص) الغبي عند أول خروج له من الممر.

أما في رواية «اللعبة»: فإن يوسف الصائغ منذ البداية قدم الدكتور رافع وغادة بعد أن تزوجا عن حب، لكن ما يميزهما هو قوة شخصية كل منهما، فها هي غادة تزوجت من رافع وأصرت أن تستمر في عملها، وهي ترى أنها أحبته لأنه «كان يملك أن يحرك في نفسها الفضول والتحدي»، «ولم تحس قط بالندم لزواجها من رافع. صحيح أنه لم يكن الفارس الذي حلمت به، ولكنه مع هذا.. رائع بشكل ما». أما رافع فيرى أنها لم تكن قط كالأخريات، «ولعل هذا ما زاد ولعه بها. صحيح أنها جميلة، ولكنه موقن الآن، أن جمالها، لم يكن سبب شغفه.. بل هذا المزاج الذي يرتبط بجمالها ارتباطا فريدا، لقد كان فيها مع ذكائها وثقافتها، فضول طفلة، وعنادها ونزواتها.. ولذا، فلقد خيل إليه أحيانا، أن علاقته بها تشبه ما يروى في القصص».

نحن إذن إزاء شخصيتين قويتين، فكان منطقيا أن يحتدم بينهما صراع رهيب بعد أن بدأت لعبة الاتصالات التليفونية، وأن تستمر حتى تتفجر في النهاية عن مأساة، لكن أليس حتما أن يثور سؤال في ذهن القارىء، حول (عزلة) هاتين الشخصيتين خلال صراعهما: بين توزع مشاعر الزوج بين حبه لزوجته وخوفه من احتمال أن تميل لشخص آخر، على الرغم من أنه يعي - بعقله - أنها تحبه وتخلص له، وأن الواجب يقتضي أن يخبرها بحقيقة لعبه.. وفي المقابل تأرجح غادة وهي (تلعب) مع ذي الصوت المجهول، حتى تكتشف أنه زوجها، فتجد نفسها مترددة بين حبها له وحرصها عليه، ورغبتها في الثأر لكرامتها وإثبات وجودها، وفي ذات الوقت ترغب في أن تخبره بحقيقة مشاعرها تجاهه، وتتمنى أن تتوقف اللعبة.

ثم يحدث تطور على المستوى الواقعي بينهما، حين ترفض غادة أن تنام معه، فيشبع رغبته مع علية (الممرضة)، ربما انتقاما من زوجته، لتصبح هذه الواقعة شرخا في علاقتهما، أصابها في الصميم.

وتتصاعد الأحداث القليلة (لأن الأحداث تتحول إلى حوارات منطقية صرفة) حين تزورها صديقتها إحسان، وترى نظرة زوجها إليها، فتفسح لها مكانا إلى جواره في السيارة فيلاحظ ذلك ويقلق له، ويتطور الأمر، كانا يتواجهان الآن ندين، غريمين، حتى تكون النهاية، فينكسر ما بينهما.

هنا ثلاث علاقات حب متنوعة النشأة والتطور، الأولى والثانية تعتمد الصدفة أساساً لنشأتها، بينما تقوم الثالثة على الحب والعقل وفق قواعد المجتمع. الثقة في الأولى مكبلة بقيم أخلاقية، يدمرها الواقع، والثانية تهيم في الخيال والتحول، يقضي عليها مصرع البطل والثالثة تفرقها قوانين الصراع بين ذاتين قويتين.

علاقات حب يخوضها مثقفون (منعزلون)، مغتربون عن واقعهم، محكوم عليهم سلفا بالفقدان والضياع.

الاستفادة من التراث

إذا كان بطل الرواية شخصية مثقفة فالمنطق يدعو إلى الاستفادة من التراث المحلي أو العالمي. فكيف كان ذلك في هذه الروايات؟

في رواية «الغد والغضب» سطرت خناثة بنونة عشرات الأفكار والانطباعات بلغة بطلتها الرصينة هدى، التي تتصنع الحكمة، مستفيدة من الإنجازات العلمية والفلسفية لعصرها، ولنورد بعض الأمثلة «إن مختبرات العلم لا تستطيع أن تستخلص حصيلة مطمئنة لأرواحنا. فقد يستطيع العلم أن يسيطر ماديا على الأجواء، أن يغزو كل المجموعات الشمسية، وأن يرسل رسله إلى فضاء أبعد، لينتظر إشارة تأتيه في مدى خمسمائة سنة ضوئية، وأن يعرف ملكات وإمكانيات جهازنا العصبي والنشاط البيوكيميائي للمخ، وإمكانيات المادة، التي يتكون منها المخ، ويستقبل بأحدث مصعد صنعه (ايفلسبيرجر) موجات للراديو من كواكب تبعد عنا بـ ١٢ مليون سنة ضوئية، لكن مع ذلك لن يستطيع أن يسكن أعمال الإنسان بإقناع ما وبشكل نهائي»[٤٠].

وأيضا يتجسد إحساسها بالغربة فتقول «ازداد إحساسي بالغربة في عالم تفسخ فيه كل شيء» كما تستأثرها الأسئلة الكبيرة عن العالم فهي ترى أن «القيود هي الإحساس.. والحرية وهم.. وحتى يدرك الكل خسارته»[٤١]

وأيضا حين يدعوها محسن لقضاء يومين في الدار البيضاء ليكونا معا، إذا بها تسأله كيف ترى العالم؟ فيجيبها «العالم.. هكذا يحدث، لا يهمني منه نظامه أو فوضويته.. ألست أعيشه؟» فتقول لنفسها من أعلى برجها العالي «هذا وأمثاله يباشرون الجانب الحسي منه»[٤٢] ورغم تعقيبها تقبل دعوته(!).

وهي أيضا تشعر بلا جدوى موقفها، حين أوضحت «أنها (الميتافيزيقا) ليست مجرد وهم في عصر العلم، فالفلاسفة أنفسهم حينما تعبوا من معنى الحياة فإنهم صرخوا عبر كتبهم في وجه العقم والغموض. وبذلك فهل تدخلاتي تغير، أو تعطي، أو توقف على شيء!»[٤٣].

أما في رواية «الممر»: فقد قدم ياسين رفاعية بطله متلبسا بالقراءة حين سقطت منه رواية «الجحيم» لهنري باربوس، ثم أوضح أنه قرأ عنها في «اللامنتمي» لكولن ولسون، لكنه أحبها بعد أن ترجمت، ثم لخصها

لمحبوبته، قرأ على سمعها عددا من المقاطع ليسألها عن رأيها[٤٤] لتعود هي إلى مقاطع أخرى من الرواية عن الموت[٤٥] لتكون مثار حوار بينهما.

إنها محاولة لاقتحام الثقافة الروائية كبديل للفعل، في محاولة ليقنع كل طرف الآخر، ولدفع الحدث (بالحوار) للأمام. هنا جمود في الواقع الروائي، فالشخصيتان الرئيسيتان حبيستان في ممر (معزول) عن هدير حركة الواقع الخارجي فيحاول الكاتب أن يستعيض أو يستبدل الحركة بالحوار. ولكن هل تغني الكلمات؟ بمعنى هل يمكن أن يقتنع القارىء بالتحول الذي يحدث للمدرس (المثقف)، حين تحول (أو قرر أن يتحول) من متفرج، يتعاطى الأفيون أحيانا، إلى شخص إيجابي، فعال في المجتمع؟!.. بطبيعة الحال، سيشعر القارىء بأن في الأمر خدعة فتحولات الأشخاص لا تنتجها النصائح المخلصة!

أما في رواية «اللعبة»: فبطلا الرواية شخصيتان على درجة عالية من الثقافة، ويعتمد بناؤها الأساسي على الحوار المتبادل بينهما تليفونيا، أو في البيت خلال ممارسة طقوس حياتهما الزوجية، فلا بد أن يعكس هذا الحوار ثقافتهما، وحيلهما الثقافية.. ولنتتبع غادة وهي تفكر «كنت بحكم تخصصي في الأدب أتعمد أن أقذف في وجهه، كلما أدركني الحرج اسم مدرسة أو مصطلح فني.. أو اخترع له شاهدا كاذبا أنحله لـ (تشارلتن) أو (سانت بيف) أو (ديهاميل) أو (سارتر) فلا يلبث أن يصيح: سارتر؟ أنا لا اشتري سارتر بفلس.

وكنت عن طريق هذه الأحاديث المشدودة، استنبط المزيد لمعرفتي بزوجي وأفهم روعة التناقض فيه وفي نفسي. كان يقرأ كثيرا ولسارتر بالذات، ولكنه لم يكن يكف عن شتمه، مفترضا أنني أتبنى آراءه.

- الوجودية أكبر دجل...

ويروح يسخر: هه!.. التجربة.. الإحساس.. الحرية.. الاختيار.. اسمعي يا غادة: اذكري دائما أن سارتر أعور..

- عجبا. وماذا يعني ذلك؟

- لو لم يكن أعور، فلربما ما كان قال ما قاله![٤٦] .

هنا استفادة من التراث العالمي أيضا، لكنها موظفة بشكل طبيعي، يتسق مع تكوين الشخصيتين.

إذن استفاد الكتاب الثلاثة من التراث الأدبي والعلمي الغربي المعاصر، واختلفوا في توظيف هذه الاستفادة، ففي حين حالف خنانة بنونة التوفيق في إغراق بطلتها في متاهة الذات المتضخمة بعشرات الأفكار والآراء (الداخلية) عليها، نجد ياسين رفاعية قد (افتعل) تواجد رواية «الجحيم» المترجمة للاستفادة من عدد من الاقتباسات منها بما يدفع بالحدث (نظريا) إلى الأمام نحو تطوير شخصية بطله، بينما نجح يوسف الصائغ في توظيف استفادته من الآداب الغربية بشكل طبيعي خلال تطعيم حوار بطليه بها.

البناء الفني للروايات

تجمع بين الروايات الثلاث وحدة المعالجة الفنية، خلال تقديمها لشخصية المثقف العربي المغترب، المنعزل، وإن تفاوتت في شكل هذه المعالجة.. ففي رواية «الغد والغضب» قدمت خنانة بنونة شخصية

المثقف بشكل منقسم إلى وجهين: الأولى هدى (الأنا/ الذات) الجانحة أبدا إلى الداخل، الراحلة في بيداء الذات، المغتربة دائما، المنعزلة عن الواقع الخارجي، المنطوية على نفسها بعيدا عن خوض أي تجارب طبيعية، المتعاملة مع الواقع بحس أخلاقي، تتخللها رغبة مطلقة في الإيغال في الحياة حتى الموت. وفي مواجهتها يتدفق في الرواية تيار مواز لها هو (هي/ الأخرى) التي تهرب بواسطتها إلى حلم خيالي مثالي، يعز على التطبيق، عن تعليم الشبيبة لخوض تجارب الواقع باقتدار. وعندما يتوحدان في النهاية، لا ينصهران في حركة جماعية، حيث «يلتقي الفكر والفعل في علاقة جدلية يعكسها الفعل الجماعي الذي يرهص بالتغيير»- كما تدعي المؤلفة في توضيحها الذي أوردته في نهاية الرواية - بل يتكامل (فقط) وجها الشخصية المغتربة الداخلي والخارجي، أو الفعلي والخيالي لهدى، الذي شاءت الكاتبة أن تجهد القارىء في البحث عنه - بصبر ودأب - عبر صفحات روايتها البالغة الطول.

أما في رواية «الممر»، فلعل ياسين رفاعية قد زار لبنان، ولم يرضه ما يجري على أرضها من حرب غير منطقية، ومن منطلق رفضه لما يحدث (قرّر) أن يكتب رواية تؤكد رفضه، في محاولة لإقناع القراء بما يراه، على الرغم من أن المهم في الرواية، ليس موقف الكاتب إزاء الموضوع الذي يعالجه، وليس إيضاح ما يراه، وإنما المهم أن يدع شخصياته الروائية تتحرك بشكل طبيعي، وفق ظروفها الواقعية (الاجتماعية، التاريخية..)، دون قسر أو تدخل منه لتغليب جانب على آخر، في حلبة الصراع الروائي الذي يجب أن يدار وفق أسس فنية.

أما كيف كتب ياسين رفاعية روايته؟ فلعله بدأ بوضع فرضين فكريين، جعل منهما العمودين أو المحورين الأساسيين اللذين أقام عليهما بناء روايته، هذان الفرضان هما:

أ - إن الدين ليس هو جوهر الصراع في لبنان، ولتحقيق هذا الفرض اختار أن تكون الشخصيتان الرئيسيتان هما محمود شرف (مسلم من الجنوب)، ورنا الحاج (مسيحية تقيم على ساحل الرملة البيضاء).

ب - إن الحرب في لبنان غبية، ولتحقيق هذا الفرض اختار الكاتب أن يكون «الرصاص» هو الشخصية الثالثة، كما سبق أن أوضحنا.

وحتى يثبت ياسين رفاعية صحة رفضه، كان لا بد أن يتم (تفاعل) بين هذين الفرضين، فذات يوم تحت وابل الرصاص يلتقيان، حين تهرب رنا من جحيم الحرب (إلى ممر) محمود شرف، حيث يتحابا هناك، ليثبت ياسين رفاعية صحة فرضه الأول، بأن المسلم والمسيحية يمكن أن يتحابا، وأن يطور الحب من شخصيتهما وفقا لخيال رومانسي جامح. أما كيف أثبت صحة فرضه الثاني، فقد حقق ذلك بواسطة أسلوبين: الأول حين (وظف) حوارهما في وحدتهما الإجبارية لبث آرائه حول الموضوع. والثاني حين دفعهما في النهاية إلى الخروج، فيصرع محمود برصاصات طائشة قرب باب الكنيسة، ليثبت الكاتب غباء الحرب الدائرة في بيروت، وانه لا يموت فيها إلا الأبرياء.

هكذا حقق ياسين رفاعية فرضية الفكريين، في (ممر) خيالي، بعيدا عن رحابة الواقع، حتى ليشعر القارىء في لحظات كثيرة أن الأحداث لاتتحرك، وأن المجال الروائي ميت لا حياة فيه، وأن ما قدمه الكاتب مجرد معالجة رومانسية مفتعلة، معزولة عن واقع الصراع بتياراته المتعددة والمتناقضة.

أما في رواية «اللعبة» يتشابه البناء الفني للرواية مع بناء المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، التي يقوم التضاد الدرامي فيها على التوتر بين موقفين للنفس - الميل والواجب، الحب والشرف، العاطفة والعقل - ويتحول هذا الصراع إلى معركة خلقية حقيقية، وتكشف عقدة المسرحية عن الصراعات الباطنة لدى البطل (كما أوضح ارنولد هوسر في كتابه «فلسفة تاريخ الفن»)[٤٧] . ففي هذه الرواية نتابع شخصيتين على درجة عالية من الثقافة، يتخذ الصراع بينهما «في نموه وانفراج أزمته على صورة سلسلة من المجادلات العقلية التي تنتهي إلى نتيجة منطقية. والأساس الفلسفي الذي يقوم عليه هذا المدرك هو الاعتقاد في إمكان المناقشة العقلية، والحسم في المسائل المتعلقة بالذنب، ويتيح ذلك تحويل الحدث إلى حوار صرف»[٤٨] .

هكذا يتصاعد الصراع بينهما، لينتهي بينهما إلى الانفصال. وهنا يحسب للمؤلف براعته في صياغة الحوار والتصاعد به، بحيث يجعل القارىء يلهث وهو يتابعه، وصولا إلى النهاية، ويحسب له أيضا إذا ما قارن القارىء الفصل الأول من الرواية بالفصل الأخير، حين انعقدت البطولة المطلقة للزوج، وهو يؤرخ لبداية اللعبة، وهذا منطقي، لأنه كان يلعب وحده. أما الفصل الأخير - بعد أن اشتد اللعب وحمى الوطيس - فيجيء متوازنا بين طرفي اللعبة، وهذا عادل فكلاهما يلعب، يحاول الزوج في نصفه الأول أن يوقف اللعبة وتنفرد الزوجة بالنصف الأخير، لينتهي كل شيء.

ولكن يحسب عليه (عزله) هاتين الشخصيتين «المثقفتين» في إطار (اللعبة) بعيدا عما يموج به مجتمعهما من تيارات وأحداث.

موقف المثقف

أول ما يلفت نظر القارىء في هذه الشخصيات المثقفة هو أسماؤها، إذ سرعان ما ينعكس ظلالها وتمتد إلى جذور تصرفات تلك الشخصيات، فهدى (رواية الغد والغضب) من الهدى أي الرشاد، المستمد من التصرف العاقل الحكيم، وهي سمة أساسية لهدى، أما نصفها الآخر (هي) فقد ظلت بلا اسم، لينصرف مدلولها ويتسع إلى الحلم والأمل بتلك الشخصية الرمز المنتظرة كمثقفة عملية، تأخذ بيد الشباب، وتقود عملية التحول الكبير في المجتمع نحو غد مشرق.

أما محمود شرف (رواية الممر)، فمحمود إيحاء بفعل التحول الإيجابي القادم في شخصيته، الذي سيحمد عليه، وهو ما (سيشرفه) ويعلي منزلته.

أما رنا الحاج، فهي تعني إدامة النظر في سكون طرف (ربما فيما يجري في المجتمع اللبناني أو في حال الرفيق المثقف)، أما الحاج، فالفعل حج بمعنى قدومها وقصدها إلى هذا الممر، أو قد يستفاد منها أداء فريضة واجبة على المثقف تجاه مجتمعه، كما يؤدي الحاج فريضته إلى ربه.

أما في رواية (اللعبة) فالأمر أبسط، فـ (رافع)، قد تعني حامل لواء الثقافة العملية (الطبية) لمعالجة أجسام البشر، أمام غادة زينة الثقافة عندما تجتمع لفتاة غربية.

ثم، لننظر لمدلول اختيار الوظيفة التي يشغلها المثقف في كل رواية من الروايات الثلاث. فبينما كانت هدى في رواية «الغد والغضب» طالبة تدرس في الجامعة (لتستكمل تعليمها العالي، أي ما زالت تتعلم،

وتحاول أن تستوعب الثقافة الغربية الوافدة)، كان نصفها الثاني (هي/ الأخرى) مدرسة، (لما يوحي به المدرس/ المثقف من اكتمال استيعابه للثقافة الروحية بكل ما تشتمل عليه من معارف وخبرات اجتماعية في مجالات الفلسفة، العلم، الأخلاق، القانون، الفن.. إلخ، إضافة إلى قدرات عالية على التذوق والحكم على المؤلفات الفنية، وابتكار أساليب ووسائل معرفية جديدة، بما يتيح له في النهاية نقل هذه المعارف والخبرات إلى النشء، بحيث يؤثر نوعيا في تكوينهم الفكري، فاتحا الطريق نحو إعادة تشكيلهم، بما يرهص بالتغيير ويبشر بتحقيق الحلم بمستقبل أفضل).

أيضا في رواية «الممر» كان محمود شرف مدرسا/ مثقفا، كما كان بطلا رواية «اللعبة»: الزوج طبيب، والزوجة مدرسة. هنا أيضا تكامل لوظيفة المثقف في المجتمع، فالطبيب يعالج أجسام البشر أو الجانب المادي من وجودهم، بينما يعالج المدرس أرواحهم.

إذن، اختيار وظيفة (المدرس) التي تمتد عبر الروايات الثلاث، تمثل رافدا خفيا في فكر كتابها (المثقفين). أو هي تمثل حلما لا واعيا (أو واعيا) يأملون تحقيقه كما يعكس - في ذات الوقت - رغبة تعليمية لدى هؤلاء المثقفين في نقل ما استوعبوه من ثقافة إلى أبناء وطنهم، يحثهم هاجس قوي بإمكانية تغيير المجتمع، واستشراف مستقبل أفضل عن طريق هذا السبيل.

والآن، كيف كان موقف المثقف في تلك الروايات؟

يتأرجح موقف المثقف العربي في هذه الروايات الثلاث بين الانهزام الكامل إزاء الواقع الخارجي، بما يدفعه إلى الانسحاب أو الانزواء إلى الداخل، إلى الذات، ضائعا في متاهة الاغتراب (هدى: الأنا/ الذات في رواية «الغد والغضب»)، حالما أو متوهما، بإمكانية قيادة الشبيبة نحو تغيير المجتمع، وهو الوجه الخارجي المكمل للذات المغتربة الداخلية (هي/ الأخرى رواية «الغد والغضب»)، أو هو انعكاس للانقسام في شخصية المثقف العربي بين (عزلته) الانطوائية في عالمه الفكري، ورغبته الكامنة في المشاركة في تغيير وجه المجتمع الذي يعيش فيه.

وعلى طريق الحلم أو الرغبة الكامنة في التغيير، تفسر رواية (الممر) لكن التغيير هنا داخلي يمتد إلى شخصية المثقف ذاته، وقد صقلته تجربة حب مفتعلة فإذا به يتحول، فبدلا من (عزلة) الماضي بين الكتب سلبيا، متفرجا، دون أن يخطر بباله أن الوطن بحاجة إلى بنائين ومبدعين، إذا به يحاول أن يستخدم إرادته على نحو مختلف، ليكون إيجابيا في كل شيء!

ثم نتقدم خطوات كثيرة في رواية (اللعبة)، فإذا الثقافة قد أنضجت الشخصية العربية، ومنحتها ثقة كاملة في النفس، وتفهما لإمكانياتها، وقدرة على الاختيار والحسم سواء بالنسبة للرجل أو المرأة. ورغم انفتاحها على مختلف التيارات الفكرية العالمية، فإنها سرعان ما تسقط على مذبح محك تجربة صراع إرادتين (الرجل والمرأة)، لأن الرجل مكبل بتراث الرجل الشرقي، المتوارث عبر قرون طويلة، فيتصرف - تلقائيا - وفق هذه المشاعر. والآن، لنحاول استقصاء مبررات هذه المعالجات المغتربة، التي أدت (عزلة) المثقف العربي، وانطوائه.

قد يرجع الأمر إلى افتقاد المثقف العربي إلى دور يؤديه في المجتمع، ربما للنظرة السائدة في العالم العربي إلى أن الثقافة «سلاح من لا سلاح له» أو هي «التعقل» و«القنوط» و«النظرة المتشائمة»، وربما يرجع -بالمقابل- إلى تضخم ذات المثقف وشعوره بالزهو والتميز على الآخرين، في مجتمع تتجاوز فيه نسبة الأمية ٩٠٪ من عدد السكان، بما يفترضه من مكانة خاصة تترتب على ذلك.. أي أن الأمر قد يرجع إلى تهميش المجتمع لأبنائه المثقفين، حيث تتم كل التحولات الكبيرة دون مشاركتهم وإحساس هؤلاء بالمقابل بافتقاد مكانة يستحقونها، أو عرش يتبوؤونه، بما ينعكس بالتالي عليهم فينغلقون على ذواتهم، يجترون فيها معاناتهم، ونكران المجتمع، ويحلمون بإرهاصات التغيير.

ومن ناحية أخرى قد يرجع الأمر إلى طغيان الثقافة الغربية على تفكير هؤلاء المثقفين وإيمانهم بفلسفاتها الوافدة، في الوقت الذي لم يستوعبوا فيه أن هذه الثقافة نتاج حضارة مختلفة، بمعنى آخر أن التغيير الفكري هنا يمتد إلى السطح من شخصية المثقف العربي، لكنه لا يغوص إلى الأعماق، ولا يمتد إلى الجذور، فيكون حتما أن تتوه هدى (رواية «الغد والغضب») في متاهة تمتلىء بالاغتراب والضياع، وأن يرهص محمود شرف (رواية «الممر») بحلم التحول الموهوم في شخصيته، وهو يقرأ فقرات من رواية الجحيم لباربوس، وأيضا أن ينتفض رافع (رواية «اللعبة») لينتقم الشرقي الكامن فيه لشرفه المثلوم.

تصرفات هؤلاء المثقفين منطقية لأنهم تعلقوا عاليا بثقافة غربية، غيرت من سطح تصرفاتهم، لكنها لم تمتد إلى الجذور، ولم تحدث فيهم تغيرات كيفية، فكان حتما أن يتشتت البعض في أرض التيه، أو يحلمون بإمكانية تغيير أنفسهم أو مجتمعهم، لكن الحقيقة سرعان ما تسفر عن وجهها عند أول محك اختبار.

ويبقى جانب آخر، لماذا يبدو وكأنه حتم على المثقف العربي في الروايات الثلاث أن يؤوب من علاقة الحب التي يخوضها بخسران مبين، إما بالفقد (روايتي «الغد والغضب» و«اللعبة») أو بالموت الطارىء المأساوي (رواية «الممر»)؟!

فالمثقف يستمد من علاقة الحب التي يعيشها (والتي يحلم دوما أن تكون المرأة فيها مثقفة مثله، وهو ما توفر في الروايات الثلاث) كل معاني الاستقرار التي تبعث الخصب والنماء إلى حياته.. إلى جانب أن الحب «وسيلة لتحرير الشخصية من أسر الذات والسماح لها بأن تتوحد مع ذات أخرى»[٤٩].

هل يرجع الأمر إلى أن علاقة (الرجل والمرأة) الغربية تشكل نمطا مرتجى ترسخ في وجدان المثقف العربي، بحيث أصبح ينشد تحققه في ظروف المجتمع العربي التي لا تسمح بتبلور هذا النمط، لاختلاف المناخ الثقافي لكلا المجتمعين؟! أم أن فشله في الحب يرتبط بفشله في مواجهة الواقع، فالمثقف العربي يعيش بسليقته محلقا في صومعة فكره، متمتعا بحساسية مفرطة تجاه ذاته، وغالبا ما يجد صعوبة في التواصل مع الآخرين، ولا يجيد التصرف في النواحي العملية من الحياة، كأنه رجل فكر لا رجل واقع.. فهل يلعب هذا الانقسام دورا في إفساد هذه العلاقة؟!.. أم هو حس رومانسي متوارث في أعماق شعور المثقف، يتغذى بالأحزان، ويقدس الفقد؟!

الفصل الثاني :

المهاجر المغترب

في هذا الفصل نتابع جانبا آخر من شخصية المثقف العربي، وهو يرحل بعيدا عن الواقع المعيش (مهاجرا مغتربا) إلى مجتمع آخر، متخذا طورا من الأطوار التالية:

- قد يهاجر مثقف إلى بلد عربي آخر للعمل، لكنه يتوارى (كمبدع) ليعكس في روايته رؤاه الثورية (انتماءه - موقفه الثوري - نماذجه للعمل الثوري).

(رواية «نجران تحت الصفر»[٥٠] للفلسطيني يحيى يخلف ١٩٧٦)

- وقد يهاجر مثقف إلى بلد أجنبي للعمل، فيعكس في روايته رؤاه في مواجهة ثقافة مغايرة (قصة «بالأمس حلمت بك»[٥١] للمصري بهاء طاهر ١٩٨٤)

- وقد يهاجر مثقف ثالث إلى بلد عربي آخر، ليتوارى في الظل هربا من الطغيان، ليعكس في روايته رؤاه المنكسرة.

(رواية «مرايا النار»[٥٢] للسوري حيدر حيدر ١٩٩٢)

ملامح شخصية المثقف

في ملحق منشور مع رواية «نجران تحت الصفر» بقلم يحيى يخلف بعنوان «شخصية ومؤلف»[٥٣]، الذي قال عنه «جاء هذا الفصل الذي تحدثت عنه واسمه «شخصية ومؤلف» عن شخصية «كمال الغزاوي»، التي لم استطع أن اكتب عنها داخل الرواية، حيث أفلتت مني أثناء الكتابة، لأنها شخصية ممتلئة، وكأنه طرفة بن العبد الفلسطيني الذي حمل رسالته ومضى. ومن هنا جاءت فكرة إعادة كتابة فصل من خارج الرواية عن الرواية. وقد كتبت هذا الفصل في بيروت، وكنت متذكرا تلك الفترة، وأنا اعتقد أن هذا الفصل ربما يكون نصا جميلا، ولكن الأهم أنه يضيء جوانب كثيرة في الرواية نفسها»[٥٤].

أوضح يحيى يخلف - في هذا الملحق - أنه تخرج من دار المعلمين برام الله، وأنه تعاقد في عمان مع بعثة المعارف السعودية للعمل كمدرس في نجران، وعقب معلم قديم - جاء ليجدد عقده ويأخذ تأشيرة السفر - على تعيينه في نجران، قائلا بحزن:

«إذن» ستذهب إلى آخر الدنيا.

وقال آخر: إذا كان للأرض قاع، فقاع الأرض نجران، لكن، لم يكن أمامي أكثر من خيار، فأنا بحاجة للعمل لإعالة أسرتي، كان الشاب الصغير اليافع المتزمل في ثيابي يغذ السير في طريقه إلى تحمل المسئولية، ويحلم بمذاق العرق المالح الذي ينز من جبينه.

حين حملتني الطائرة من مطار عمان (كانت تلك هي المرة الأولى التي أركب فيها طائرة) لم يكن في جيبي سوى ستة دنانير أردنية، استدانتها أمي من جارتها[٥٥].

هنا روائي «مثقف» هـاجر مغتربا (للعمل) في نجران، فكتب روايـة يقول عن تجربة إبداعهـا «لو لم أعش في نجران وأتعرف على الشخصيات الموجودة، وأراها رؤية العين، وألمس همومها، وأتعاطف مع تطلعاتها، لما استطعت أن أكتب مثل هذا العمل، الذي يحدث في منطقة مجهولـة للقارىء العربي في أقصى جنوب الجزيرة العربية»[٥٦].

لقد تـوارى يحيى يخلف، لم يبرز شخصه بشكل مباشر، بل عكس في روايته واقع نجـران في تلك المرحلة التـاريخية، كما «لمس همومهـا، وتعاطف مع تطلعـاتها»، وذلك من منظـور رؤيته الخاصـة، لذلك أخـذ من الـواقع شخصيتين ثوريتين قـابلهما في الـواقع هما «إليـامي» و«مشعان»، رأى إليـامي ربما للمـرة الأولى وهم يوقعون عليـه الحد «في الساحة الواسعـة تم إعدام (إليامي) بالسيف وأصـاب نصل السيف الرقبة»[٥٧]، فجعل من تلك الواقعة مركز افتتاح الرواية، وصنع منه نمـوذجا للشهيد الثوري. أما «مشعان»، فقد شاهده مرتين بـالصدفـة في مقهى، وفي مكتب الخطوط السعـودية، خـلال فترة تواجـده في جدة انتظـارا للسفر إلى نجران، وانظر إلى انطبـاعاته عنه «آخـر الليل.. وقبل أن ننام جاء رجل هـام، هكذا شعرنا، فلـدى دخوله وقف العمال، وأقبلـوا عليه بلهفـة.. لا أدري لماذا شعرت بـالارتياح لمرآه، كانـت ملامحه عـربيـة.. عـربية للغاية، وفي عينيه كانت أسرار الربع الخالي»[٥٨]، و«كان عمال المقهى قد حكوا عنه كقائد نقابي قاد انتفاضة عمالية ضد الأمريكيين والحكومة في المنطقة الشرقية، وألقي عليه القبض وسجن لمدة سبع سنوات، منها سنة كاملـة في سرداب تحت الأرض»[٥٩]، وجعل من هذه الشخصية الثوريـة الثانية، بؤرة جذب تجلت في الجزء الأخير من الرواية. بين هاتين الشخصيتين ابتكر شخصية «أبو شنـان»، وجعله صديقا لإليامي، لكنه يحب التسكع والشراب، وعمل لفترة في الأرامكـو في الدمـام، حيث توطـدت علاقتـه مع مشعان، وطـردوه لأنه شارك في الإضراب، فعـاد إلى نجران، حيث خسر ثروته في الشراب. شخصيـة «أبو شنـان» هي الشخصية المحـورية في العمل. فإذا علمنـا أنه في تلك المرحلـة التاريخيـة كانت تـدور حربـا ضروسا بين معسكـرين: «معسكر الجمهـوريين» ويدعمهم عبـدالناصر بقوات مصرية (حرب اليمن)، و«معسكـر الامام» وتـدعمه قوات من المرتزقة الأجانب، منهم شخص أمريكي قابله يحيى يخلف فعلا، كانوا يطلقون عليه (المستر)[٦٠] الذي استفاد يحيى يخلف من توظيف شخصيته فنيا، في أن يكـون واسطة إغراء لـ «أبـو شنان» للانضمام إلى معسكر الإمام، ليكون مترجما بين قوات المرتزقة الأجانب والأمير، لأنه يجيد الإنجليزية، وأغراه بالخمر وأفلام الجنس وامرأة أجنبية شقراء هي ريتا. وإذا كان «أبو شنان» قد بدأ مجاورا وصديقا لإليامي، فإن الرواية تصور انضمامه إلى معسكـر الامام ثـم نتابع على مـدار فصولها رحلـة تحوله إلى معسكـر الجمهوريين والتحـاقه – في النهاية – بمشعان، تدعيما لحسم الاختيار والالتحاق النهائي بالثوار.

في قصة «بالأمس حلمت بك» لبهاء طاهر، يطـالعنا راوي القصة (المصري) وهو يعمل «في مدينة أجنبية في الشمـال» وهو – أيضا – الشخصية الرئيسية فيها، مثقف كبير، يعمل معه في نفس المكان زميل هو فتحي، «كنا قلة من العرب نعمل في مؤسسة عربية في هـذه المدينة، ولكن رئيس المؤسسة ومعظم العاملين فيها كانوا من الأجانب»، في هذه الظروف أحب فتحي الصوفية، «وأهداه كتـابا عنها قرأ فيه في الأوتوبيس قليلا إلى أن قال الكاتب إن الروح تغادر الجسد في بعض الأحيان وتقوم ببعض الجولات. يحدث ذلك بالليل أثناء النوم، وإن لم يكن شرطا. تلتقي الروح أحيانا بأرواح شريرة وأحيـانا بأرواح طيبة، يحدث اتصال.. شعرت بالخوف

وأغلقت الكتاب» هذا الخوف يوضح رهـافة حس الراوي وتأثير الكلمة المكتوبة عليه. ستتجلى هـذه الرهافة أيضا في أكثر من موقف، وانظر إلى مشاعره بعد أن شاهد فيلم لاترافيانـا «بعد الفيلم كانت موسيقى فيردي تملؤني وذلك الحزن الرقيق الـذي عرفته من أول مرة قرأت فيهـا غادة الكاميليا، والذي يعـاودني كلما شاهدت قصتها»، لأنه يرى غادة الكاميليا «أكثر حقيقة من الناس الحقيقيين».

هناك أيضا صـديقه كمال الذي يعيش في مدينة أخرى، ويتبادلان اتصالات تليفونية يوميـة، وفي أحدها أوضح للراوي أنـه قلق لأنه «اكتشف أنه مـرّت عليه عشر سنين وهو يعمل في بنـوك هذه البلدة، وقـد تزوج واحدة مـن البلد طيبة وجميلـة، وحصل على الجنسية منهـا، والناس تحسـده لذلك، سـألته مرة أخـرى عن السبب فقال أليس عمل البنـوك نوعا من الربـا؟ هناك شيء قلق في ضميري». فدعاه الـراوي ألا يهتم، وأنه أرسل له كتاب الصوفية.

وبالمقابل هناك شخصية واحدة رئيسية من أهالي البلـد، هي آن ماري تعمل في مكتب بريد. مات أبوها وتعيش مع أمها. تحب السينما والموسيقى والقـراءة، كان أبوها قسـا بروتستانيا، وقـد علمهم أن يحبوا المسيح وأن يحبوا كل الناس في المسيح، لـذلك فهي ليست كالآخرين. أما أمنيتها فهي أن تكـون راهبة، وفكرت أن تذهب إلى إفريقيا لتساعد إنسانا واحدا.

هنـا أربع شخصيات (مثقفـة)، ثـلاث منهـا تنتمي إلى حضارة من الجنـوب (الـراوي، كمال، وفتحي) والرابعة فتاة تنتمي إلى حضارة الشمال، وإن كان لها تكوين خاص.

***

في رواية «مرايا النار» رسم حيدر حيدر وجهين للمثقف «نـاجي العبدالله».. الأول (ظاهر) وهو ما أشيع عنه بأنـه هارب من الحرب الأهلية في لبنـان، ويبحث عن وظيفة في العاصمـة التي كان يذهب إليهـا مرة كل أسبوع، وذلك بعد أن ارتحل إلى بلدة سورية صغيرة نائيـة تطل على البحر، واستأجر غرفة في بيت أسرة سورية تتكـون من زوج مقعد على كـرسي ذي عجـلات، وزوجته دميـان والابنـة نوران، بعـد أن أصبح وضع الأسرة صعبا، لأن راتب الزوج التقاعدي لم يعد يكفي رغم جهد الزوجة في الخياطة، حتى اقترحت تأجير غرفة مؤونة مهملة للغير، ليستفيـدوا من إيجارها في سد بعض احتياجـاتهم. أما وجهه الثاني (الحقيقي) الـذي أخفاه عن أعين المحيطين به، فهـو وجه مـن (الماضي) الذي بدأ فيـه كمواطـن (عادي) لديـه نفس رغبـات الشباب في السفر والحلم والحب، وحين تعـارضه حبيبته، متعللة بأنه بـرحيله يتخلى عن الوطن - لم يوضـح حيدر حيدر هذا الـوطن، لينصرف إلى أي وطن عربي يحكمه الطغيـان - يجيبها «هـذا ليس وطني. أنا بريء منـه ومن دمه المستباح»، فتركته غاضبة وسط مناخ ينبيء عن حدث مروع وشيك. «كانت الأنباء والشائعات تطير من بيت إلى آخر عن العسكر الـذي يطوق المدينة وإعلان حـالة الطوارىء. شراذم عصابـات متمردة، تغتال، وتحرق المؤسسات، وتروع الآمنين، وتوزع منشورات تدعو للمقاومة المسلحة».

ثم بـدأت مذبحـة جماعيـة دبرهـا نظـام دكتاتـوري لمن اعتبرهم معـارضيـه، وذلك حين هوجمت البلـدة بالقنـابل، فقضي على أسرة ناجي بكـاملها بينما «طـار في الفضاء بقـوة الانفجار فإذا هـو مقذوف من نـافذة

المطبخ الذي تهشم زجاجه إلى المنور المظلم». وبعد هذه الصدمة الأولى إذا به يصدم الصدمة الثانية في ذات «عرس الدم والجثث والحطام والرعب والاغتصاب والفتك البربري بالمدينة التي تحولت إلى خرائب وأنقاض»، حين اغتصبت محبوبته «ليلا من قبل دورية من الجنود القتلة، ثم قذفت جثتها في النهر».

هنا، كان منطقيا أمام هذا القمع القاهر، الذي لا قبل لفرد بمواجهته أن يهرب ناجي ليتوارى في تلك البلدة السورية النائية، وكان حيدر حيدر موفقا (فنيا) غاية التوفيق، حين جعل بطله على مدار الرواية في قطار لاندري وجهته تعبيرا عن رحلة هروب مستمرة من ماض لا فكاك منه ولاقدرة على مجابهته.

زمن القص

رواية «نجران تحت الصفر» يحكمها زمنان، لأنها مستمدة من تجربة واقعية: أحدهما تاريخي يستمر عدة شهور، لم يحدد بدقة، مطرد للأمام، يظلله حدث (خارجي) كبير هو ثورة اليمن، والصراع بين قوات الجمهوريين بدعم من عبدالناصر، وقوات الامام تدعمها المرتزقة، وهناك زمن آخر، تمثل في عدة رجعات قصيرة للوراء استعاد خلالها أبو شنان اليامي، ويمكن أن نضيف هنا زمنا آخر لأحلام اليقظة والتخيلات.

في قصة «بالأمس حلمت بك» زمن القص واحد، مطرد للأمام، محدد بدقة، استمر لمدة ثلاثة أسابيع.

في رواية «مرايا النار» هنا مستويان واضحان للزمن، أحدهما تاريخي مطرد للأمام، غير محدد بدقة، وإن استمر عدة شهور. المستوى الثاني هو زمن الرواية الفعلي الذي يمتد سنوات طويلة في الماضي، وتتم إضاءته من خلال استرجاعات غير منتظمة تتقاطع مع تيار السرد التاريخي، وتتداخل معه باستمرار، يقوم بها ناجي عبدالله (المثقف).

الارتباط بالمجتمع (المكان)

استفاد يحيى يخلف من تجربة اغترابه في نجران، التي حكى عنها في ملحق الرواية «عملنا في المدرسة المتوسطة (الإعدادية)، التي تقع في شارع الزيود والقريبة من مكتب (المفوضية المتوكلية اليمنية).

هنا عالم خرافي لا يمت إلى جدة وعماراتها العالية وسياراتها وأميراتها. هنا عالم ينتمي إلى القرون الوسطى. التجار والسماسرة، وقوات الأمام، والمرتزقة، والغلمان، والنساء المضطهدات، وحارة العبيد.

في الساحة الواسعة التي تتحول إلى سوق مرة في الأسبوع، يجرى إعدام المحكومين، وجلد الذين يشربون الكحول، ورجم النساء الزانيات»[٦١] .

ومن هذه المساحة بدأت الرواية حيث أعدم اليامي، وخلال شوارعها الحقيقية وفي حارة العبيد تمت أحداثها وتطورت حتى مسارها الأخير. وكان يحيى يخلف أيضا موفقا، حين وظف الواقع المناخي بها يخدم أغراضه الروائية. وانظر إلى تأثير مطر الشتاء عندما يتحول إلى فيضان كاسح يكتسح كل ما يعترض طريقه من مساكن التنك في حارة العبيد «يهطل المطر من السماء ويفترش أسطحة البيوت. يسيل بغزارة من المزاريب وينحدر من أعالي الجبال، يتدفق في الشارع ويفيض فوق الأرصفة، ويدفع الأبواب، ويملأ البيوت المنخفضة في شارع الزيود»[٦٢] .

«ومن بعيد كانت الأمواج تملأ الـوادي، وتطفح على الجانبين.. ولم يكن يبدو من حارة العبيد شيء، ولا حتى ذوائب أشجار النخيل.. أما ألواح الصفيح فقد قذفتها الأمواج على الأرض الرملية»[٦٣] .

***

كما استفاد بهاء طـاهر في قصة «بـالأمس حلمت بك»، من تجربة الغربـة، حيث يعمل بالترجمة في الأمم المتحدة في جنيف[٦٤] ، فأرسى أبعاد مجتمع من الشمال بشوارعه ومبانيه ووسائل الاتصال، وتقاليد الحياة فيه (انظر إلى انتظـامه في طـابور أمـام السينما، أو أمام مكتب البريـد، أو اعتياده على المغسلة العـامة في غسيل ملابسه «كانت تلك المغسلة محلا للخدمة الذاتية وفيها حوالي عشر غسالات، تضع نقودك وثيابك وصابونك في الماكينة وتنتظـر إلى أن تنتهي أو تنصرف ثم تعود في مـوعد الانتهاء. وفي المحل مـوظفة واحـدة تراقب سير الأمور وتبيع الصابون في أكواب لمن ليس لديـه»).. بل إن بهاء طاهر لمس طباع أهل ذلك البلد: «أهل هذا البلد لا يكلمون أحداً»، «ثم تجمـدت ملامحها مرة أخرى على عادة أهل البلـد حين يعملون» وانظر إلى دفاع عجوز في المغسلة عما تـراه حقها، وإن عبّر عن نظرة طبقية «ما معنى هذا؟ انتظر كل هذا الوقت ثم يأتي من يأخذ دوري، وزنجي أيضا»، وانظر إلى تأكيد كمال على نظرة أهالي البلد للأجانب« أنا أعيش هنا من سنين، وأعرف كيف ينظر أهل البلد إلى الأجانب، لكنني لا اهتم بذلك أبدا».

وكما نجح يحيى يخلف في توظيف مناخ نجران (المطر) فنيا، نجح بهاء طاهر أيضا في (رصد) سقوط الثلج «كان الثلج لايزال غـزيرا عندما خرجت. فـرش الأرصفة بالفعل وكسا أسقف السيارات الملـونة التي كانت تسير ببطء بغشاء موحد رقيق. لم تكن معي مظلتي فوقفت احتمي من الثلج في مدخل مكتب البريد، بدأت أقلق لأنني تأخـرت عن مـوعـد العمل، ولكن لم يكن هنـاك مـا استطيع عمله في هـذا الجو..»، وفي بيـان (انعكاسه) على مشاعر راوي القصة وصديقه: «كان هناك الدفء والسكون الذي يعقب الثلج. في البيت لم أفتح التلفزيون. نظـرت من النافذة وكان الثلج في كل مكـان، والسيارات المحاذية للرصيف قببـا بيضاء بلا معالم. كان صمت وحزن فجلست أتأمل حالي.

عندما طلبني كمال في التليفون قلت له إن الثلج قد وصل فقال لي إن هناك ثلجا يغمر روحه».

في رواية «مـرايا النار» تتبـدى البلدة الصغيرة ذات أبعاد واقعيـة، فهي قريبة من البحـر، شرق البلدة يقع طريق جبلي يصعد إليها وهنـاك غابة قريبة. وانظر إلى انطبـاعات الزوجة دميان خلال عـودتهم من البحـــر «ها نحن نصعد الطـريق الجبلية شرق البلدة. الوقت غـروب وأنا وهو متحاذيان. عـربة زوجي، والطفلة في حضنه يتقدماننا، تحت الأصيل كانت أشجار الغابة سـاكنة، مسحة كآبة خريفية تغطي الأغصان، ومابقى من الأوراق»[٦٥] .

رغم ذلك تبـدو هذه السمات (عامـة) يمكن أن توجـد في أي بلدة (خيـالية) ولعل ذلك يـرجع إلى أن حيدر حيـدر صنع منها مـلاذا للبطل، وهو مـا يمكن أن ينصرف إلى أي مـلاذ آخر وان اهتم أن يـرسي ملامح أخـرى تساعد على تجسيد أزمة بطله. انظر إلى الغروب والخريف وما توحيه ظلالها بالانحدار نحو الظلام والموت!

علاقة حب:

من المهم أبراز علاقة التفاعل بين هذه الشخصيات المثقفة والمرأة.. ما شكل هذه العلاقة؟

كيف استمرت؟

كيف صار المآل؟!

في رواية «نجران تحت الصفر» برزت علاقتان.. الأولى بين امرأة عجوز من حارة العبيد وبين إليامي وأبو شنان. هي «سمية» عبدة السديري سابقا، وبائعة الفجل حاليا بعد أن أعتقها الأمير. كان إليامي وأبو شنان بمثابة ولدين لها. فقدت الأول فناحت عليه طويلا، وظل يعاودها في أحلامها، وحزنت كثيرا لانحراف «أبو شنان» حتى عاد إلى جادة الصواب. وانظر إلى ماضيها «سمية كانت صبية، ومليحة، ووسيمة، لم يكن في شفتيها غلظة، ولم يكن في وجهها وشم.. ويقولون بأنها أحبت شابا كان ينطح الصخر برأسه فينكسر الصخر.. كان أبوه عبدا من عبيد السديري. كان حبها قويا، وكانت حكاية جميلة من حكايات العبيد، ولكنه كان حبا قصيرا وداميا.. فذات يوم، وقع اختيار السديري على الشاب القوي ليقدمه هدية لأمير نجد، وجاء أحد العطارين من جيزان، وأمام جميع الناس في حارة العبيد ثم خصي الشاب القوي الذي كان ينطح الصخر، وبعد أن نام أسبوعا في الفراش لتشفى جراحه، أرسل إلى نجد لينضم إلى قافلة الخصيان في قصر نساء الأمير»[٦٦].

سمية - إذن - تجسيد للانتماء الحي الذي يربط الثوري ببيئته الشعبية ولعل هذا ما جعل يحيى يخلف يرفعها كي تكون (رمزا) لتلك الطبقة الشعبية التي ظلت تعاني على مر التاريخ «قبل مئات السنين وفوق تلك الحجارة أحرق «ذو نواس» آلاف الناس الذين رفضوا اعتناق اليهودية، وكانت أمنا سمية هناك.. وكانت تفعل الشيء نفسه، تحزن، وتبكي، وتتمنى ألا يحدث ذلك»[٦٧] .. ولكن «أبو شنان» وإن كان هو الذي رآها رمزا، إلا أنه في لحظة (استبصار) هائلة كان يحلم بدور آخر لها، للشعب الذي يمتلك القوة، كي يتحرك ويثأر لنفسه، وذلك حين قال: «كان عليها أن تنتزع بقبضتيها خصيتي ذلك الأمير الذي انتزع خصيتي حبيبها»[٦٨] .

أما العلاقة الأخرى التي بدت في رواية «نجران تحت الصفر» فهي علاقة «أبو شنان» مع ريتا، انها علاقة نفعية صنعها (المستر) كي يستأثر بتعاون «أبو شنان»، هي ألمانية الجنسية، شقراء، تلعب دورها ببراعة معه، ومع غيره من رفقاء الأمير مقابل المال.

هاتان العلاقتان رغم تقابلهما، إلا أنهما وجهان مناسبان لرواية ترسم لوحة واسعة لمناخ ثورة!

أما في قصة «بالأمس حلمت بك» فنتابع منذ بداية القصة تطور لقاءات عابرة، مكررة بين الراوي (المصري) وآن ماري (الأجنبية)، بطابع الحسن على خدها وكان يراها «طفلة أكثر من أي وقت»، وبدأت بمواجهته حين طلبت أن يلتقيا بعد مشاهدة فيلم غادة الكاميليا، فدعاها إلى مقهى، ثم دعته هي بعد ذلك إلى بيتها، ومن خلال حوارهما، أو تواجههما، كشف كل منهما عن حقيقة معدنه، فالراوي ارتحل من مصر، عندما افتقد دوره الذي آمن به، والذي لم يعد مطلوبا، ليعيش في وطن جديد معزولا، نائيا بذاته عن

المشاركة في الواقع الجديد.. قد يحزن - عندئذ - لغادة الكاميليا أو لغراب أكثر من اهتمامه بالبشر لأن أحزانه ترتبط بأفكار تحلق بعيدا عن الأرض وعن البشر.. حتى مع آن ماري - على الرغم من أنه لعن نفسه في البداية لاهتمامه بها ذات مرة - وبعد أن تفتح له مغاليق نفسها، وتطلعه على مشاعرها، وهي الإنسانة المختلفة عن فتيات الشمال، لايشعر تجاهها إلا (بإشفاق غريب)، كأنها شيء ما وليست بشرا. وعندما تطلعه على يأسها من هذا العالم المليء بالإحباط والفقر والموت، يخبرها أن هذا أحزنه ذات يوم (كأن الأمر مجرد مرحلة من ماضيه، انقضت إلى غير رجعة، بعد أن هجرها داخل الوطن ليعيش واقعا جديدا)، وأصبح يعذبه ويضنيه البحث عن معنى لحياته.

وحين تبادل كل منهما ذات السؤال عن ظهور كل منهما في حياة الآخر، وعرضت عليه نفسها، أبى، فبكت وهي تسأله عما يريد فأجابها بأن مايريده مستحيل، «أن يكون العالم غير ما هو، والناس غير ما هم. قلت لك ليست عندي أفكار، ولكن عندي أحلام مستحيلة».

عندئذ بدأت ترتدي بلوزتها، وقد بدأت تفهم.. كان كلاهما يائسا من إصلاح عالم ملىء بالإحباط والفقر والموت.. لكن الزمن يفرق بينهما.. إن آن ماري تمثل مرحلة سابقة مضت من حياة الراوي. لقد انقضت تلك الفترة، وهو الآن يعيش أحلاما مستحيلة ويبحث عن معنى لحياته، لذلك يعتبر التواصل بينهما مستحيلا، وهذا ما فطنت إليه آن ماري بحساسيتها المفرطة، ففهمت كل شيء، فهمت حيرته وعجزه عن مساعدتها، لأنه لا يملك مساعدة نفسه، وفهمت بالتالي حقيقة وضعها بالنسبة إليه، وانها تمثل مجرد مرحلة قديمة مضت من حياة الراوي، فالزمن حاجز رهيب لا يمكن التغلب عليه، فكان منطقيا - بعد ذلك - أن تتخلص من عذابها بالانتحار، وعندما عرف الراوي، اكتشف - متأخرا جدا - خطأه الفادح، بأنه عاش علاقته مع آن ماري على مستوى فكره فقط، ولم يعشها بوجدانه (كبشر) أبدا، ولتتذكر الكلمات التي سبق أن قرأها في كتاب الصوفية، وخاف منها: «ان الروح تغادر الجسد في بعض الأحيان، وتقوم ببعض الجولات، يحدث ذلك بالليل أثناء النوم، وإن لم يكن شرطا. وتلتقي الروح أحيانا بأرواح شريرة وأحيانا بأرواح طيبة، يحدث اتصال».

فها هي روح آن ماري تحوم في غرفته، فمد يده. وهكذا حدث الاتصال المستحيل، لقد وجد أخيرا شرط حياته ومعناها في التواصل الروحي مع الآخرين، لقد وجده ربما بعد فوات الأوان، لكنه الآن أكثر إيمانا وتمسكا به.. وعندما توصل إلى هذا الإيمان، «انبثقت أنوار وأنوار لم أر مثل جمالها، وحفيف الجناحين من حولي. ومددت يدي. كنت أبكي دون صوت ولا دموع ولكني مددت يدي».

في رواية «مرايا النار» بدت إمكانية نشوء علاقة بين الشاب ناجي العبدالله الوحيد الأعزب وبين دميانة الشابة التي تصغر زوجها المقعد بعشرين عاما.

لكن هذه العلاقة لم تنجح، وترجع أسباب فشلها - أساسا - إلى اختلاف عالم كل منهما. وقد نجح حيدر حيدر في إبراز هذا الاختلاف (فنيا) حين جعل الشاب ناجي - في غالبية فصول الرواية - راكبا قطارا، فإذا هو في وضع ثابت وإن بدأ مرتحلا في قطار (الزمن التاريخي) الذي يتحرك دوما للأمام، لكن حركة (ذاكرته) الفعلية تسترجع الماضي في رجعات مستمرة للوراء، كأنه يعيش ويمضي للأمام جسديا، لكنه في

الحقيقة كان (أسير) ماض، لا يجد منه خلاصا، فهو يرزح دائما تحت وطأة كوابيسه، بحيث أصبح يائسا مدمرا تماما.. أما دميانة فإن (ثبات) موقعها في بيت الزوجية غالبا على مدار الرواية يعكس صموداً وإصرارا منها على تجاوز مأساة ماضيها، بعد «أن اغتصبها ابن عمها، وهي في الخامسة عشرة، ثم هاجر للدراسة في إسبانيا، وسترا للفضيحة، تغطي العائلة حملها بالزواج من أخيه الذي يكبرها بعشرين عاما ليرحلا إلى الأبد من مليلة: مدينة الفضيحة»(٦٩) هنا نجد دميانة رغم أنها (سجينة) الحياة التي أكرهت عليها، إلا أنها تحاول جاهدة أن تتجاوز مأساة ماضيها، وأن تعيش حاضرها بكل عنفوان الشباب. فبناء الشخصيتين (فنيا) بهذا الشكل، يدعم انفصالهما، واستحالة لقائهما.

فرق جوهري آخر أبرزته الرواية في رسم كلتا الشخصيتين، هو وجود فجوة (ثقافية) هائلة بين عالميهما، فبينما كان ناجي العبدالله واسع الثقافة كلي النظرة فإن دميانة كانت محدودة الثقافة ضيقة الأفق. كانت تنصحه «أنت ماض إلى حتفك دونما جدوى إذا لم تخرج من هذا النفق المظلم»(٧٠)، لكنه كان يعي عبث الخلاص الفردي «بدت فكرة النقاء الذاتي، والخلاص الفردي، في البلاد التي تستحم بجراثيم موت الضمير، وانهيار القيم، وسقوط القوانين المدنية، تلجأ إلى حيز ضيق في خلجان الأمل»(٧١) .

هنا، في هاتين الروايتين «بالأمس حلمت بك» و«مرايا الظلمات»، كان لابد أن تفشل علاقتا الحب، الفشل يرجع أساسا إلى أن مرحلة الحب والتفتح على الحياة (للراوي وناجي) قد ولت وانقضت في مرحلة زمنية سابقة من حياتهما (انظر إلى ما آل إليه حال الراوي في قصة «بالأمس حلمت بك» حين تسأله آن ماري «تحزن للغراب وتحزن لغادة الكاميليا. ألا تهتم بأمرنا نحن البشر من لحم ودم؟ فيجيبها «كففت عن ذلك منذ زمن»، وانظر بالمثل إلى ناجي وهو يفكر في كيفية إيصال ما آل إليه إلى دميانة «كيف يمكن إيصال فكرة بسيطة، قد تبدو شديدة التعقيد، فكرة أساسية في السياق الشخصي، عن حالة إنسان لا يرى في الحب أي معنى. إنسان فقد حالة النقاء، والشوق، والشهوة، والاندماج، إنسان مصاب بما يشبه العنانة النفسية والعضوية بعد أن هوى في ساحة مرايا الدماء والموت»(٧٢) .

وكأن المجتمع حين يقلم شخصية المثقف أو يحاول تدجينه، بما يضطره إلى الهرب بعيدا عن هذا الاضطهاد، فإنه في ذات الوقت يقتل فيه الإقبال على الحياة والتفتح على الحب!

الاستفادة من التراث

في رواية «نجران تحت الصفر» لجأ بطل الرواية «أبو شنان» مرتين إلى تراث الحكايات الشعبية المتوارث شفهيا، وكانت المرتان في الساحة الواسعة التي تجمع فيها المواطنون، انتظارا لتوقيع الحد على إليامي.. الأولى وردت حين قال «أبو شنان» ذات يوم بعد أن تعتعه السكر: (غالية بنت السميري لها عينان مثل عيني الغزالة التي أرضعت بن ذي يزن). ثم إنه في اليوم التالي دفع عشرين ريالا لرباب لكي تبلغها ذلك، فضحكت عالية، وقالت بتهافت (هذا الولد خبل، ما يعرف الليل من النهار)(٧٣) .

إن «أبو شنان» من شدة إعجابه بعيني غالية، وهو في حالة من اللاوعي نتيجة سكره، لجأ تلقائيا إلى الموروث من حكايات ذي يزن يستمد منه مددا، ولما أعجبه التشبيه في الصحو قرر إيصاله لصاحبة الشأن، كنموذج منتقى!

المرة الثانية كانت بعد إحضار إليامي إلى الميدان: «دفعه الرجلان، فمشى اليامي في الساحة ببطء، ينقل قدميه بصعوبة ترافقه خشخشة السلاسل.

وسط الساحة، تنفس بعمق، ثم استدار مواجهـا العيون الصامتة المأخـوذة، فبكى (أبو شنان) وتـذكر عنترة إذ السهم في خاصرته وهو يتوكأ على رمحه، ولهيبته تتراجع الجيوش الغازية»(٧٤) .

هنـا أيضا لجأ «أبـو شنان» إلى حكـايات عنترة، لحظـة انكساره، يستمـد منها المدد، والتفهم، والعـزاء لموقف معاصر مهين!

ويـلاحظ أن «أبـو شنـان» في مـوقفين مختلفين رجع إلى تـراث شعبي متـداول في العـالم العـربي ويتصف بالعمومية. فهل كان هـذا الرجوع طبيعيا يتسق مع التكوين العربي الذي يعتز بـالنماذج السامقة ويتخذ منها قدوة ومثالا؟ أم أن يحيى يخلف لم تكن أمامه فرصـة كافية للرجوع إلى التراث المحلي اليمنـي، ليستوعبه أولا، ومن ثم يوظفه بشكل منطقي في روايته؟

***

في قصـة «بالأمس حلمت بك» تعـامل الراوي (بطل القصـة) مع النـاتج الثقافي للشمال بإقبـال شديـد يعكس تذوقا سامقـا، بدا ذلك حين ذهب إلى فيلم لاترافيانا، وانظر إلى خـواطره قبل دخول السينما «وقفت في المدخل انتظر خروج الحفلـة واحتمي بـدفء الزحـام، كنت اتفـرج على صور الفيلم، أرى كيف تصـور المخرج غادة الكـاميليـا. وكانت كما أحلم بها نحيلـة، جميلـة، ذات عينين سوداوين واسعتين» وانظـر إلى انطباعـاته بعد الفيلم «كانت مـوسيقى فيردي تملؤني ،وذلك الحزن الرقيق الـذي عرفته أول مرة، قـرأت فيها غادة الكـاميليـا، والذي يعاودني كلما شاهدت قصتهـا» وانظر إليه بعد أن قابل آن مـاري طبقا لاتفاقهما قبل الفيلم، وسار معها في الطريق البارد الذي كاد يصبح خـاليا بعد أن تفرق الخارجون من الفيلم. وكانت غادة الكاميليا لا تزال تملؤني.

قالت: تبدو حزينا.

قلت: نعم.

فقالت: وأنا أيضا. تـذكرت بيتا من الشعر يقوله هاملت عـن الممثل الذي يبكي على مأساة بطلته، من تكون ومن يكون لها حتى يبكي عليها؟

ثم راحت تهز رأسهـا وتقول: من تكـون غادة الكـاميليا لنـا، ومن نكون لها حتى نحـزن عليها كل هـذا الحزن؟

قلت: أكثر حقيقة من الناس الحقيقيين.

نحن هنـا أمام شخصين كل منهما نتـاج ثقافـة مختلفـة. آن ماري تنتمي إلى ثقـافة الشمال. الـراوي ينتمي إلى ثقافة الجنوب. آن ماري تعبر عن حياتها ببساطة، حين تقول له: «أنا كما ترى من هذا البلد. أعمل في مكتب البريد. مات أبي وأعيش مع أمي. أحب السينما والموسيقى والقـراءة»، لذلك تندهش حين ترى حزنه على غادة الكاميليا، فتستشهد بمثال مستمد من تراثها المعاصر، من مسرحية «هاملت»

لشكسبير، لتقنعه بأن الحياة حياة، وأن الفن فن، فالحياة تعيشها والفن تستمتع به، بحيث لا يطغى أي منهما على الآخر.

أما الراوي (الذي يتوارى وراءه بهاء طاهر)، والذي قد توضح تجربته المريرة بعضا من معاناة الراوي، تلك التجربة التي عبر عنها بهاء طاهر بقوله: «بالنسبة لي شخصيا فقد نجحت تلك الهجمة في إبعادي عن العمل في الإذاعة ومنعي من الكتابة في منتصف السبعينيات. لم تكن سلطات الأمن مسئولة عن ذلك فهي تعرف على وجه الدقة من يعمل بالسياسة وفي أي اتجاه يعمل، ولكن بعض الزملاء من حملة الأقلام، ودعاة حرية الفكر هم الذين فعلوها»[٧٥] .

لقد أجبر الراوي على اعتزال الحياة في بلده، فاضطر أن يهاجر مغتربا، لم يبق له إلا الفن، فاتخذ منه ملاذا محاولا أن يعيش فيه عوضا عن الحياة التي هجرها!

العمل الثاني الذي تعامل معه الراوي، هو كتاب التصوف، المستمد من التراث العربي، وقد اختلفت تعاريف «التصوف»، فعرفه الشيخ القاشاني بأنه «التخلق بالأخلاق الإلهية»[٧٦] . وعرفه ابن عمر الدمشقي بأنه «رؤية الكون بعين النقص، بل غض الطرف عن كل ناقص، ليشاهد من هو منزه عن كل نقص»[٧٧] ، كما أوضح ابن خلدون في مقدمته أن أصل التصوف «العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف. فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني، وما بعده، وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية»[٧٨] .

من هذه التعاريف يمكننا أن نستنتج أن التصوف تجربة (روحية)، ينقطع فيها المتصوف إلى الله تعالى، ويعرض عن الدنيا، حتى يصبح «القلب عند الصوفية هو بمثابة المرآة التي تنعكس عليها صور الحقائق، وأنه هو الطريق إلى معرفة الله»[٧٩] .

إذن، تدعو الصوفية في جانب منها إلى الإعراض عن الدنيا، والتحليق بالخيال بعيدا عن العالم المألوف، وهذا هو السبيل الذي ارتاده فتحي (صديق الراوي وصاحب الكتاب)، بحيث أصبحت الدنيا هي واقع الاغتراب الأجنبي، وانظر إلى الشواهد التي تؤيد هذا التفسير. أولها حديث الراوي عن المؤسسة التي يعملون بها «كناقلة من العرب تعمل في مؤسسة عربية في هذه المدينة، ولكن رئيس المؤسسة ومعظم العاملين فيها كانوا من الأجانب. في هذه الظروف أحب فتحي الصوفية». كان فتحي محاصرا بوسط أجنبي مغاير في العمل، وإذا كان الراوي قد اكتفى بذكر محل العمل فقط، فإننا بالقياس نمد التفسير إلى المجتمع الأجنبي الكبير الذي يمثلون أقلية فيه، فاختار سبيلا مشروعا مستمدا من تراثنا الإسلامي، يقبله عقله (المثقف)، حتى ينأى بروحه بعيدا عنه، وانظر إلى كلماته عندما عرف أن الراوي لم يقرأ الكتاب، حين «هز رأسه في حزن وقال خسارة روحك شفافة. ثم دفع سبابته في صدري وقال يمكن أن ينبت بستان في صدرك»، بل ان فتحي أسفر بوضوح عن استسلامه للصوفية كملاذ، حين ذهب إليه الراوي في مكتبه وانظر إلى حوارهما:

«قلت له: هذه الحياة تحيرني فأرجوك أن تعلمني شيئا. قال: كيف أعلمك وأنا لا أعلم؟ افعل مثلي. دع روحك تتفتح. يوما ستكتشف أنت وسأكتشف أنا خلف هذه الصحراء تلك الأزهار الموعودة التي لا حد

لجمالها. قلت لـه هـذا الكـلام يخيفني ولا يعـزيني. أريـد شيئـا محددا. كيف وصلت أنت إلى هـذا التـوازن والسلام؟ قال ألغيت إرادتي وسلمتها لصاحب الأمر. ولم يكن ممكنا أن نواصل الحديث».

لقد اقتنع فتحي اقتنـاعا كامـلا بالصوفية، واستسلم لها بقلبـه ووجدانه، مستبعـدا (العقل) وراء ظهره، وهو ما رفضه الراوي، فلم يكن ممكنا للحوار أن يستمر بينهما، فالعقل هو الرائد والمهيمن والمحرك للراوي، لذلك كان منطقيـا أن يتكرر ذات الموقف بعد أسبوع، عندمـا نبهه فتحي بأنه يزداد نحـولا وأنه يجب أن يرى طبيبا، ولما أعاد عليه ما سبق أن طلبه، بأنـه يستطيع أن يساعده أفضل من أي طبيب لو شرح له كيف يفهم هذه الـدنيا. قال فتحي «طبيبك أنت ولكن لا تقـاوم» (بمعنى أن يلغي إرادته، ويستسلم لتيار الصـوفية)، فكان منطقيا - أيضا - أن يرفض الراوي عرضه.

هذا هو الجانب الأول الذي اقتنع به فتحي من الصوفية، حين اتخذ منها منهجا وسبيلا للحياة. ورغم أن الراوي يرفض هذا الاتجاه، لأنه يؤمن بنعمة (العقل)، فإن هناك جانبا آخر هو الذي شغله واستأثر باهتمامه منها، يتلخص في المقطع الـذي قرأه حول حـركة واتصال الأرواح، والذي شعـر بالخوف بعد قـراءته وأغلق الكتاب.. هنـا قد نفسر خـوفه من تأثير الكلمات في روحـه المرهفة، لكـن هناك تفسيرا آخر أقـرب إلى تلك الشخصية، هـو الخوف من الآخرين، من الاتصال بهم، بعـد أن قطع صلته بهم في وطنه، وانفصل وهـاجر مغتربا بعيدا عنهم، لذلك يرفض أي نوع من الاتصال، حتى لو كان اتصالا روحيا، لذلك رفض - واعيا - أن يقرأ الكتاب، وعرض أن يرسله إلى صديقه كمال، وانظر إليه وهو يفكر في إرساله إلى صديقه بالبريد «كان كتـاب الأرواح معي لكي أرسلـه بـالبريد» إنـه لم يفكـر بـه ككتـاب عن الصـوفيـة، بل ككتـاب عن الأرواح وتواصلها، فهذا هو الجانب الذي وعاه وخشيه منه.

فإذا استرجعنا تطـور علاقتـه مع آن ماري، والتي عـاشها على مستـوى فكره فقط، ولم يعشهـا بوجـدانه (كبشر) أبدا، والتي كـان موتها نقطة تحول، اكتشف على أثـرها خطأه الفادح، وأن الحيـاة لا يجب أن نعيشها بعقلنا فقط، بل بوجداننا أيضا، عندئذ أصبـح مهيئا للاتصال الروحي، فحدث الاتصال المستحيل، حين وجد أخيرا شرط حياته ومعناها في التواصل الروحي مع الآخرين. وعندما وصل إلى هذا الإيمان «انبثقت أنوار وأنـوار لم أر مثل جمالها وحفيف الجنـاحين من حـولي. ومـددت يـدي. كنت أبكي دون صـوت ولا دمـوع، ولكنني مددت يدي».

لقد آن للحائر من أمر الحياة أن يرتاح، وحان للمهاجر المغترب أن يستقر، بعد أن صهرته التجربة، فمد يده، كاسرا حاجز الخوف القديم، متواصلا مع الآخـر (آن ماري)، متواصلا - في الوقت ذاته - مع جانب من تراثه الروحي، بما يعني - في النهاية - عودة الروح، وعودة الانتماء إليه!

في رواية «مرايا النار» نجد استفادة مزدوجة من التراث المحلي المكتوب والشفهي أو المنقول بدت في تفكير ناجي العبدالله حين تذكر كلمات دميانة «أنت لا تعرف البشر ، سأثبت لك أن حب رجل وامرأة يمكن أن يدخل في نطاق جاذبية الآن».

قال لنفسه والقطار يتباطأ في اقترابه من محطة استراحة: منذ بداية البشرية مع أسطورة هبوط حواء في بساتين عـدن وهبوط آدم على جبال آرارات ثم بـداية لقائهما في حدائق التفـاح العدنية، وهـذه العبارة

تقال غب أول لقاء بين عاشقين في المساء. وفي الصباح تترجم إلى الحكمة العامية: «كلام الليل يمحوه النهار»[٨٠].

هنا! استفادة من التراث العالمي (أسطورة آدم وحواء)، وحسن توظيف من التراث الشفهي العامي الذي تتناقله الشعوب العربية جيلا بعد جيل ممثلا في حكمة الأمثال الشعبية المتوارثة.

لكن ناجي العبدالله يعي نقصا في تكوينه الثقافي «ليس في رأسك سوى النيران. تعلم سماع الموسيقى. الموسيقى هي السلام الروحي للنفس المعذبة»[٨١]، إنه يفتقد الثقافة الموسيقية، فنحن لا نهتم بتعليم الموسيقى في مدارسنا، وكشعوب لم تدخل الموسيقى الرفيعة بمختلف أشكالها كجزء من تراثنا الثقافي، على عكس ثقافة أهل الشمال. لكنه كمثقف (يعرف) أهمية تعلم سماعها!

بدت في رواية «مرايا النار» أيضا النظرة (الشرقية) إلى المرأة، التي نتوارثها كجزء من تراثنا الشرقي جيلا بعد جيل. انظر (أولا) إلى أم دميانة، وهي تسوق إلى ابنتها ذات النصيحة المتوارثة، التي تكرر على مسامع البنات منذ طفولتهن، «كانت تقول لي وأنا في الثالثة عشرة: أنت جميلة يا دميانة كزهرة أقحوان، انتبهي إلى أصابع الرجال وهي تتسلل إلى سوقك. الأصابع التي تشبه حد المنجل.

كم كنت أضحك ساخرة من تفكير أمي الأخرق، عقل القرون الوسطى الذي ورثت ظلامه من أجداد أجدادها عبر آلاف السنين الدينية»[٨٢].

وانظر إلى نظرة الرجل الشرقي عن المرأة، عندما تذكرت دميانة كلمات ناجي «تذكرت ما قاله عن المرأة في البيت: المرأة في بلادنا غالبا ما تكون دمية من البلاستيك والديكور المنزلي والثرثرة الخرقاء».

وانظر أخيرا، إلى خلاصة رؤية الصديقة روزا لموقف المرأة، حين تتخيل دميانة نفسها تحكي حكايتها مع ناجي بعد أن تنتهي إلى صديقتها: «في النهاية وخاتمة المطاف، سأروي لروزا مختصر حكايتنا بعد أن يختفي من حياتي فجأة كما ظهر. ستقول لي صديقتي، ونحن نشرب القهوة على شاطىء البحر، مدركة أساي ومدى إصابتي: الرجال هم الرجال ياعزيزتي دميانة ونحن في مراياهم لسنا أكثر من ضلع قاصر ووعاء شهوة. هم القضاة والجلادون، ونحن أبدا في قوس الاتهام. وا أسفاه أن تكون الأمور هكذا»[٨٣].

البناء الفني للروايات

كيف كان البناء الفني للروايات الثلاث؟

تكون البناء الفني لرواية «نجران تحت الصفر» من أربعة وعشرين فصلا، يفتتح الفصل الأول بإعداد المسرح، لظهور أهم شخصيات الرواية، وإعدام اليامي وموقف المواطنين بمختلف مستوياتهم الاجتماعية قبل وبعد إعدامه، وخاصة رفيق نضاله «أبو شنان»، وأمها الروحية سمية. نرتحل مع بقية الفصول مع عدة محاور أولها وأهمها انحراف «أبو شنان» وانضمامه إلى معسكر الإمام. ثانيها سوء الحالة الاجتماعية للمواطنين في حارة العبيد مع تقديم نماذج معبرة عنها مثل: ابن أمينة الذي تزوج حديثا من فاطمة دون احتفال بسبب موت اليامي، ثم سقوطه في هوة اليأس بسبب التعطل والفقر والجوع الذي جعله يهجم على اللحم في المذبح

فيقاد إلى السجن، حيث تقطع يده، الزبال عباجة وهو شخصية واقعية أيضا قابلها يحيى يخلف في نجران، وانظر إلى تعبيره عنه خارج النص «والزبال (عباجة) يحمل فضلات المدينة في عربته ويلقيها في الخلاء، فيهجم عليها الأطفال والدبابير والجرذان والطيور الجارحة»(٨٤)، وهناك أيضا عبدالمعطي ووالده العجوز المريض المقعد، هناك أيضا رأفت صاحب مطعم رأفت للفلافل ومأساته (الحقيقية)، التي امتدت كأحد محاور الرواية، «كان قد أوصى أحد أقاربه في جدة لكي يشتري له بعض القوالب التي يصنع بها الفلافل، ولما تأخر، أرسل له برقية يقول فيها (أرجو أن ترسل لي القوالب) ولسوء حظه، فإن عامل اللاسلكي في البريد الذي كان يمضغ القات بلا توقف. أرسل نص البرقية كالتالي: (أرجو أن ترسل لي القنابل). وشتان ما بين القوالب والقنابل. لقد أخذوا رأفت في ذلك اليوم ولم يعد. اعتقلوه وحققوا معه. ثم أصدروا أمرا بطرده وتسفيره»(٨٥). هناك أيضا محور المطر الذي تحول إلى سيل جارف أو طوفان دمر في طريقه أكواخ الصفيح والتنك في حارة العبيد.

في الفصول الأخيرة، يجن عباجة إثر عثوره على يد ابن أمينة، «وقال رجال يأكلون في مطعم رأفت إن (عباجة) الذي وجد يد ابن أمينة في كومة الزبالة قد أصابه الخبل، وإنه تاه في البراري والوديان.. وقد يعود ذات يوم وقد لا يعود»(٨٦)، ونتيجة قصف معسكر الحرس الوطني، أصابت قذيفة السجن، وفتحت في جداره نافذة هرب منها ابن أمينة ورأفت، واستمرا في فرارهما حتى وصلا صعدة. وعبدالمعطي يفكر في السفر وتسمح له سمية، والأهم من كل ذلك، تحول «أبو شنان» إلى معسكر الجمهوريين ثانية، إثر استدعاء مشعان له للقائه في جدة، وتنتهي الرواية بلقائهما، وحين يحاول «أبو شنان» أن يعتذر عما بدر منه، يقاطعه مشعان «صه.. أعرف كل شيء.. في غياب النقابة يمكن أن يحدث كل ذلك.. المهم أن نبدأ صفحة جديدة».

هنا إيقاع حي، سريع، لاهث، والكلمات مباشرة، مدببة، متوترة، ثائرة، مشحونة بالانفعال والغضب..

***

أما قصة «بالأمس حلمت بك» فقد شاد بهاء طاهر بناءها الفني من بناء موسيقي شامخ، وذلك فيما يعرف بلغة الموسيقى بالسيمفونية (Symphony) وهي كلمة يونانية معناها تآلف الأصوات، وهو الاسم الذي يطلق على الصوناتا (Sonata)(٨٧) المكتوبة للاوركسترا الكامل التكوين التي يحل فيها أداء الجماعة محل الأداء الفردي(٨٨) والسيمفونية هي قمة التعبير الموسيقي الذي يرتفع فيه مستوى التعبير إلى مستوى فلسفي يعتمد على تجسيد أصوات الآلات الموسيقية المختلفة، وإعطائها شخصيات تتناسب مع طبيعة الصوت الذي يصدر منها، ثم إعطائها أدوارا في النسيج الموسيقي، فأصبحت السيمفونية عملا يناظر المسرحية (أو القصة) من حيث إن حوار الممثلين هو الذي يفسر الموضوع، وكذلك يفسر موضوع السيمفونية ويشرحه حوار الآلات المنفردة أو الممزوجة معا بعناية، وحرص لتكون كتلا صوتية تتبادل الحوار أو تسمع مندمجة كلها مع بعضها في التعبيرات الصاخبة، والانفعالات الدرامية العنيفة مؤدية تركيبات لحنية أو تآلفات صوتية يضعها المؤلف لإحداث المناخ العاطفي أو البطولي أو الدرامي وفقا للموضوع أو الموقف.

ومكونات الصوناتا السيمفونية كثيرة ومختلفة، فالنظام الدائري للحركات (سريع - بطيء - سريع) يرجع إلى الأوبرا النابليطانية، التي كان يتعاقب فيها الأليجرو ثم الاندانتي ثم الأليجرو. والصوناتا هي النموذج الأكمل للتنوع القائم على الوحدة. فهي عمل يتكون في الواقع من ثلاثة أعمال منفصلة، تسمى جزءا أو حركة، ويؤكد هذا الانفصال السكون لفترة قصيرة بين كل منها. وتضاف إلى هذه الحركات حركة رابعة يعتبر وجودها تقليدا متبعا في معظم الأحيان[٨٩].

وقد قسم بهاء طاهر قصته التي تستغرق أحداثها ثلاثة أسابيع، إلى ثلاثة أقسام، يمثل كل منها مدة أسبوع، وبذلك يكون قد اعتمد على الأجزاء الثلاثة الأساسية للصوناتا، مستبعدا الجزء الرابع التقليدي[٩٠].

***

في رواية «مرايا الظلمات» حاول حيدر حيدر الاستفادة من أشكال الحكي أو السرد في تراثنا الشرقي، وخاصة حكايات ألف ليلة وليلة، وذلك حين أوضح «هو الايناس حتى لا نشعر بالكآبة. اقتراب من حكايات شهرزاد في الأزمنة الغابرة. إنما هنا ينبغي الحذر من الفخاخ المنصوبة في دروب الحكاية. إننا نحاول في هذا العصر الملغوم رواية وقائع مؤنسة، مؤسية بعض الشيء، لنزيح هذا الكابوس اللعين: الضجر»[٩١].

ثم استطرد بعد ذلك معددا أنواع الحكايات ونوع روايته الخاص «ولكن ثمة حكايات ذات معنى، وحكايات خاوية سوى من الهراءات، وحكايات ملتبسة في مجازاتها غامضة، لكنها مشعة كعروق الماس في الصخر، إن إشعاع وتألق الذكرى يتداخل أحيانا مع الأحلام والأخيلة في نسيج الأزمنة. الأزمنة التي تتحول إلى شيء آخر في قطاع مظلم، هلامي، شديد الزوغان»[٩٢]، ولعل هذه «الحكاية الملتبسة، الغامضة» هو ما طمح حيدر حيدر إلى تحقيقه في روايته.

وكان حيدر حيدر موفقا (فنيا) غاية التوفيق، حين جعل بطله على مدار الرواية في قطار لا ندري وجهته، تعبيرا عن رحلة هروب مستمرة من ماض لا فكاك منه، ولا قدرة على مجابهته.

وتدعيما لارتحاله (أو هروبه المستمر) جعل معه في القطار شخصية موازية له، هي عجوز تهدهد طفلها، وإذا كان كثير من الكتاب قد اعتادوا على استخدام الطفل فنيا (كرمز) للتفاؤل والتطلع إلى المستقبل بأمل، فإن حيدر حيدر قد (عكس) الوضع في روايته متعمدا، حين جعل الطفل/ الحلم يمرض ثم يموت، فلا تجد الأم مناصا من التخلص من حياتها أيضا بالانتحار.

هنا تكثيف للجانب السوداوي اليائس، وإيحاء - في الوقت ذاته - بما ستؤول إليه رحلة البطل الهارب، وأن موته قد حدث فعلا لحظة الهجوم الكابوسي على بلدته وبيته. وهو ما أبانه من خلال الحلم بالأب «وعبر الظلال لبيت يشتعل بنيران فسفورية سمع صوتا يشبه صوت أبيه قادما إليه من أغوار بعيدة: أنت من مات.. أنت من مات»[٩٣].

الموت - هنا - في مواجهة الهجوم العبثي، هو موت (معنوي) أمام طغيان الحكم الديكتاتوري الذي يدمر وجود البشر ذاته.

تفسير اختلاف البناء

والآن، كيف يتفسر اختلاف البناء الفني في الروايات الثلاث؟

والإجابة - بداهة - تفسر باختلاف مؤلفيها.

لكن هذه البدهية، تحتاج إلى تفسير، لأنها تكشف عن حقيقة موقف كل روائي كامن - في الظل - وراء النص.

ابتداء، قد يتفسر اختلاف البناء الفني، باختلاف تجربة المبدع الكامنة وراء النص، ففي الوقت الذي كانت تجربة الاغتراب لكل من يحيى يخلف، وبهاء طاهر هي تجربتها الأولى جنوبا إلى نجران ليحيى يخلف وشمالا إلى جنيف لبهاء طاهر، بكل ما تحمله التجربة الأولى من بكارة واستنفار كامل - بالمقابل - لإمكانات المبدع، وإقبال مستوعب بالتالي لها، إذا بتجربة نجران، حين حاول يحيى يخلف أن يكتبها، نجد شخصية «كمال الغزاوي» - رفيق دربه في الاغتراب إلى نجران أيضا - تفلت منه أثناء الكتابة، وانظر إلى اعترافه بذلك في الملحق المنشور مع الرواية: «كان من المفروض أن يكون واحدا من أبطال روايتي (نجران تحت الصفر) ولكن، عندما بدأت في الكتابة، كان يهرب من بين السطور مثلما العصافير، كان مهرا جامحا لا يمكن ترويضه، لم استطع حشده بين عشرات الشخصيات»(٩٤).

ولكن لماذا أفلتت تلك الشخصية ولم تظهر في الرواية كما ودّ يحيى يخلف؟!

لعل الإجابة تكمن في شروط الإبداع ذاته، وليس فيما يرغبه الفنان. وهنا يتبدى (وعي) الفنان وتفهمه لشروط الإبداع. فرغم أن كمال الغزاوي شخصية ثورية، إلا إن موضوع الرواية كان تجربة نجران، وما يجري على أرضها في تلك الفترة التاريخية من أحداث، فبدا الغزاوي بعيدا عن الموضوع، وانظر إلى كلمات يحيى يخلف وهو يعقب في حوار معه حول سؤال دار عن ذات المضمون السابق، حين قال «اعتقد أن الأعمال الصادقة والحقيقية، هي التي تحفر مجراها بنفسها مثلما الأنهار التي تحفر مجراها، تتعرج، تصعد، تنزل، لكن تيار الماء يندفع مثل تيار الحياة، مثل تيار القص، وحده ينطلق كما يشاء بتلقائية وبساطة وعفوية. هكذا، (فنيا)، كنت أشعر في تلك اللحظة، دون سابق عمد أو إصرار»(٩٥).

وبقدر ما ينطبق تفسير أن موضوع نجران «حفر مجراه بنفسه» بتلقائية وبساطة وعفوية «فأفلتت شخصية كمال الغزاوي ولم يعد لها مكان في النص الروائي، فإن الأمر ذاته يكون ردا كافيا على عدم ظهور شخصية يحيى يخلف أو أي شخصية بديلة يتخفى وراءها.

لقد وجد يحيى يخلف ضالته في تجربة نجران ذاتها، كان فيها كل معطيات الواقع الأساسية التي طالما حلم بها، واتسقت مع قناعاته الشخصية، هناك كانت قضية الفقراء والبسطاء، وهي قضية التحرر أيضا، لذلك توارى في الظل، وترك المسرح كاملا لتلك الشخصيات التي رآها ولمس همومها، وتعاطف مع تطلعاتها، ورغم أنها روايته الأولى، إلا ان تيار القص فيها، عندما نضجت، انطلق متدفقا بتلقائية وبساطة وعفوية.

ورغم أن بهاء طاهر كانت أيضا تجربته الأولى للاغتراب في جنيف، وتجربته الأولى في كتابة قصة طويلة إلا ان الأمر اختلف، ففي الوقت الذي كان ارتحال يحيى يخلف إلى نجران (اختياريا) حين تعاقد على السفر كمدرس، وكما أوضح «فأنا بحاجة للعمل لإعالة أسرتي»[٩٦]، فإن بهاء طاهر على العكس كان (جبريا)، وعلى حد تعبيره حين «نجحت تلك الهجمة في إبعادي عن العمل في الإذاعة، ومنعي من الكتابة في منتصف السبعينيات»، «وانه قد تحتم علي بعد أن طال أمر هذا الإبعاد أن أترك مصر وأن أبحث عن العمل في خارجها. وهكذا فقد تركت مصر في أول الثمانينيات لأعمل بالترجمة في الأمم المتحدة في جنيف، وما زلت أقيم فيها حتى كتابة هذه السطور»[٩٧].

وفي الوقت الذي كان يحيى يخلف مقبلا، متفتحا على التجربة الجديدة في نجران، كان بهاء طاهر ممرورا، يعاني من إبعاده، خاصة أنه «لم تكن سلطات الأمن مسئولة عن ذلك فهي تعرف على وجه الدقة من الذي يعمل بالسياسة وفي أي اتجاه يعمل، ولكن بعض الزملاء الأعزاء من حملة الأقلام ودعاة حرية الفكر هم الذين فعلوها»[٩٨].

ومن ناحية أخرى، أثرت طبيعة المجتمع الجديد على تجربة كل منهما، ففي الوقت الذي كانت فيه نجران «بيوت وأزقة، وشوارع ترابية، ورمال في الأفق، وأعداد لا تحصى من الرجال العسس. ساحة واسعة يجلد فيها المذنبون، أو تفصل رؤوسهم عن أجسادهم، وأيام الجمعة من كل أسبوع تصبح سوقا من أسواق القرون الوسطى»، كانت جنيف، عاصمة سويسرا الوجه المقابل لقمة حضارة أهل الشمال، الذين يعيشون أحدث إنجازات وامتيازات القرن العشرين.

ويبقى أن طبيعة كل كاتب وتكوينه الخاص لعبت دورا رئيسيا، ولعل ثقافة بهاء طاهر الموسيقية ربما بحكم عمله في البرنامج الثاني بالإذاعة المصرية، وما وجده في جنيف من مجال لإشباع هذا الجانب.

كل هذه العوامل، إضافة إلى عنصر معاناة بهاء طاهر من تجربة إبعاده كان لا بد أن تجد لها متنفسا في النهاية من خلال فنه، فالفنان لا يملك في النهاية ألا معمل فنه، يلوذ به كلما أعيته السبل أو أرقته المشاكل، وعندما اختمرت تجربته - في بنائها الموسيقي - كانت انعكاسا، في نهاية المطاف، لتجربته الشخصية، فبدت شخصيته متوارية، وراء الراوي الذي يكتمل تفسير أزمة عزلته على ضوء معاناة بهاء طاهر الخاصة، ومن خلالها عادت إليه الروح وعاد إلى الانتماء مرة أخرى.. (هل كان هذا ماعناه بهاء طاهر وهو يعبر عن تجربة اغترابه الأدبية، حين قال: «ولقد حاولت منذ خرجت من مصر ألا يكون ابتعادي اغترابا عنها، ولا أعرف إن كنت نجحت في ذلك أم لا، غير أن ما كتبته في الغربة كان يقصد بالتحديد مصر وما يدور فيها؟»[٩٩]، ثم استطرد متحدثا عن قصة «بالأمس حلمت بك» قائلا «وهي أول قصة أتحدث فيها عن تجربة الغربة، كانت يدا ممدودة إلى مصر، كما تلمح فقرتها الأخيرة»[١٠٠] ..؟!

***

وبقدر ما كانت رواية «نجران تحت الصفر» تجربة (غير مباشرة) بالنسبة للمهاجر المغترب، ترك فيها يحيى يخلف مسرح الرواية للواقع الجديد، ليتدفق معبرا عن نفسه، كاشفا تياراته الفاعلة، والمتفاعلة سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو العسكري. كانت قصة «بالأمس حلمت بك» تجربة (مباشرة) بالنسبة

للمهاجر المغترب، عايش فيها بهاء طاهر واقعا ثقافيا مغايرا، متواريا وراء الراوي، مبلورا أزمته من خلالها، متخذا موقفا للانتماء إلى تراثه الثقافي الجنوبي (الروحي).

وعلى العكس مما سبق، نجد رواية «مرايا الظلمات» بدأ فيها المهاجر المغترب، وقد اعتمد على تجربة (متخيلة) حاولت أن ترتدي مسوح تجربة حقيقية، وذلك حين افتتح حيدر حيدر روايته بمقطع بعنوان «زمن الذكرى» الذي بدا كإهداء. وانظر إلى كلماته «إحياء لذكرى امرأة ضائعة التقيتها على شواطىء الأطلسي، أزمنة كنت تائها، وغريبا فوق دروب الأرض، المرأة التي وقفت إلى جانبي، وساندتني وأفادتني في أزمنة الصقيع، وليالي غربة الروح، والدهشة وانكسار القلب»[١٠١].

هنا إيحاء من الكاتب بأن ما يكتبه هو من وحي تجربة (حقيقية) خاضها في الماضي، كانت حافزا لبعثها وإحيائها من جديد من خلال الكتابة عنها، اعترافا بفضل تلك المرأة، لكننا سرعان ما سنلاحظ أن مقطع «زمن الذكرى»، ذلك يتماهى - في ذات الوقت - مع الزمن الروائي. وانظر إلى كلمات حيدر حيدر في متن الرواية «المرأة الغربية في المدينة الغربية. تلك التي تحلم بالغريب المعرى من الأسلاك والفخاخ والماضي الموحل، والرجل الباحث في أرشيف الظلمة عن امرأة الزمان المشع..

إنها هنا، تخفق كطائر الخطاف في سماء بلون البحار وصفاتها. المرأة الملعونة، هدية الرجل الملعون في زمن العواصف والاضطرابات، في الزمن الروائي»[١٠٢].

ولنتذكر - هنا - أن حيدر حيدر سبق أن هاجر مرتحلا في (الزمان) في رواية قصيرة بعنوان «حقل أرجوان» نشرها عام ١٩٨٠[١٠٣]، أرخ فيها للقضية الفلسطينية، حين تتبع بطله منذ ما قبل عام ١٩٤٨، أي منذ يفاعة طفولته، في بناء روائي يحتشد بالتفاصيل والمنمنمات الصغيرة التي تتبلور بشكل (طبيعي) متصاعدة ومتطورة إلى المقاومة المسلحة في الأرض المحتلة فيما بعد عام ١٩٦٧. وانظر إلى التشابه في بناء كلتا الروايتين - اعتمادا على وحدة المنبع وهو (الخيال) - ففي حين كانت عناوين فصول رواية «حقل أرجوان»: زمان الذاكرة، زمن الرعد والازدهار، زمن الصدمة والموت، اليوميات، وزمن الحلم والخيانة (المعركة، الأمواج، ملحق)، نجد عناوين فصول رواية «مرايا النار»: زمن الحكاية، زمن الورد، زمن العار، زمن الهروب، زمن الغبرة، وملحق: زمن التتويج ومرايا الظلمات.

ولنتذكر - هنا أيضا - أن حيدر حيدر، ارتحل (فعلا) إلى الجزائر، وأبدع روايته الرائعة «وليمة لأعشاب البحر»، التي انتهى منها عام ١٩٨٣، والتي تتبع فيها مهاجرين مغتربين وفدا من العراق للعمل، ليكشف وجه الجزائر الآخر فيما بعد الثورة.

إذن، يتضح من هذين العملين اهتمام حيدر حيدر بموقف المناضل الثوري في مختلف أقطار الوطن العربي (فلسطين، العراق، الجزائر)، فيكون منطقيا أن يستمر في تنمية هذا التوجه في رواية «مرايا الظلمات» (١٩٩٢)، ليرصد فيها ما لحق بالواقع العربي من تحولات، من خلال تقديم مأساة بطله «لست مهزوما أو هاربا. أنت شاهد موت بلاد لا قيامة لها»[١٠٤]. وانظر إلى صورة من صور انحراف السلطة في بلاده التي فر منها «صورة ذلك البدوي القاتل وهو يطلق النار على ضحاياه الثوريين ومنتقدي سياسته، بينما يمج بشبق جنسي(سيكاره الهافاني) مرسلا في الفضاء ضحكاته الهستيرية.. صراخ التشفي. كيف يمكن أن

يكون الإنسان وطنيا تحت سطوة وسلطة هذا الوحش»[105] هنا، نلاحظ أن اعتماد حيدر حيدر على تقديم رحلة اغتراب (متخيلة) في روايته، لم يتح له الاعتماد على مفردات واقع حي ملموس (كما في روايتي «نجران تحت الصفر» و«بالأمس حلمت بك») فجنح إلى الشعر بديلا عن التفاصيل الصغيرة ونمو الأحداث، وإن أتاح له هذا الأسلوب الغوص والتعمق داخل شخصيته المحورية بحكم طبيعة رسمها (فنيا) كشخصية تقف في وضع ثبات أو موات في الحاضر، وتحيا على عملية اجترار مستمر لماضي لا تستطيع الهرب من قبضته، كما أتاح للرواية أن تتخذ بعدا عاما، يتيح لها إمكانية الحدوث في أي بلد عربي. لكنه حين قدم في الفصل الأخير نموذجا تطبيقيا لحكم ديكتاتوري من العالم العربي، ثم لجأ إلى حيلة فنية، حين جعل عنوان روايته الفرعي «فصل الختام»، تنبيها للقارىء بضرورة الالتفات لهذا الفصل، وربما إيحاء - أيضا - بأن مثل هذا النظام لا يمكن أن يدوم.. فإن هذا الفصل جاء نتوءا زائدا في بناء الرواية، ولعل هم الكاتب كان منصرفا أساساً - أثناء كتابته - إلى تقديم ما يدعم رؤيته (الفكرية) وما آل إليه حال المثقف من تدهور في الوطن العربي في السنوات الأخيرة.

موقف المثقف

والآن، يمكن بلورة موقف المثقف «المهاجر المغترب» كما توضح من دراسة الروايات الثلاث السابقة، كما يلي:

قد يكون مناخ الحياة في أي بلد عربي مناخا طاردا للمثقف، تارة لأسباب (اقتصادية)، حين لا يوفر عملا مناسبا له يدر عليه عائدا معقولا، يكفل له ولأسرته حياة كريمة (يحيى يخلف)، وتارة أخرى لأسباب (اجتماعية) تقف حائلا أو تمنعه من القيام بدوره، سواء على المستوى الوظيفي حين تمنعه من العمل، أو على المستوى الذاتي حين تمنع نشر إبداعه (بهاء طاهر)، وتارة ثالثة لأسباب (سياسية)، حين يسود حكم دكتاتوري ويستشري القمع، فيمتد إلى الجميع (بطل حيدر حيدر)، إزاء هذه الأسباب يضطر المثقف إلى الهجرة إلى بلد عربي اقتناصا لعقد عمل يدر دخلا جيدا (يحيى يخلف)، أو هربا إلى بلدة صغيرة نائية كمخبأ وملاذ (بطل حيدر حيدر)، وقد تتهيأ الفرصة أمام المثقف، للارتحال إلى بلد أوروبي (بهاء طاهر).

وبوجه عام، فإن تجربة الهجرة - في تلك الروايات - قد كشفت النقاب عن موقف المثقف في حالتين مختلفتين: الحالة الأولى في مواجهة ثقافة مغايرة لثقافة الجنوب، هي حضارة الشمال أو الحضارة الأوروبية (رواية «بالأمس حلمت بك») والحالة الثانية في مواجهة حضارة عربية أخرى، على امتداد الوطن العربي الكبير (روايتا: «نجران تحت الصفر»، و«مرايا الظلمات»).

في مواجهة حضارة الشمال، نجد موقفين للمثقف: الموقف الأول رافض لحضارة الشمال، منغلق على ذاته، منعزل، ينأى بنفسه عن التكيف مع هذا الواقع الجديد. يمثل هذا الاتجاه شخصيتين: الأول فتحي (الذي يعمل مع الراوي، وانظر إلى مدلول اسمه بما يعنيه من الهدى والرشاد)، تبدأ القصة ونجده قد حسم أمره ووجد في الصوفية ملاذه وخلاصه، حين انضم إلى «أناس يعتقدون أن القلب هو الذي يفهم لا العقل، ويمرنون أرواحهم لكي تصفو عقولهم»، ومن أجل ذلك أهدى كتابا عنها للراوي، الذي أهداه بدوره إلى

صديقه كمال (الذي يعمل في أحد البنوك، وانظر - أيضا - إلى ما يوحيه الاسم من تثبيت لصفات الكمال)، وهو الشخصية الثانية في القصة الرافض لأي تكيف مع هذه الحضارة، لذلك كان يشكو من «الصداع، الأرق، الكوابيس، نوبات البكاء» أما سبب موقفه، فيرجع إلى أنه يرى أن مظاهر تلك الحضارة «لعب من الكرتون، البيوت العالية والمصانع الهائلة والطائرات السريعة والمقابر ذات التماثيل والزهور. كل هذه لعب من الكرتون لا تخدع سوى الأطفال»، ثم يستطرد موضحا موقفه للراوي «انظر إلى الداخل ولن تجد سوى خرائب. انظر لمن يكلمون أنفسهم في الطرقات، لمن يجلسون في المقاهي يحدقون بنظرات كعيون الأسماك الميتة. انظر لهذه الوحدة والجنون والكراهية».

وواضح أنه قرأ كتاب الصوفية، فوجد فيها الملاذ والملجأ، بل إنه تمادى في موقفه الرافض، حين استقال من عمله في البنك، وقرر العودة، بل ودعى الراوي أن يعود معه، حتى «نبني بيتا في مكان ما في الصحراء. خلفنا الخلاء وأمامنا البحر وفوقنا السماء، نعيش بعيدا عن التكالب وعن الزحام وعن شجار الأطفال الدينويين الذين لم يعرفوا نضج العقل المجرب ولا براءة العمل البكر، نعيش ما بقي من عمرنا فرحة حقيقية في ذلك النعيم السماوي».

إزاء شخصية كهذه، أسلست قيادها بسهولة إلى الصوفية، بمجرد قراءة كتاب واحد عنها، بل وعجل باتخاذ خطوات عملية للاندراج تحت لوائها.. يكون منطقيا أن يرجع الأعراض التي كان يعانيها في المجتمع الجديد (من صداع، أرق.. إلخ)، ليس إلى أسبابها الحقيقية من عدم مواجهته للواقع الجديد، أو قدرته على التكيف معه، بل إلى أسباب غيبية، يستحل فيها اللعنة على هذا البلد، حيث يرى أنه «في هذا البلد توجد أعاصير كهربائية في أيام معينة تؤثر على المخ»(!)

إذن، في مواجهة حضارة الشمال كان هناك موقفان: يتمثل الموقف الأول بنموذج رافض لهذه الحضارة، تبدأ الرواية به (فتحي)، وقد ترجم رفضه باختيار للصوفية وتنتهي - الرواية - بشخصية أخرى (كمال) وجدت ملاذها فيها أيضا. الأول قد يتصف بالاعتدال، أما الثاني فقد تمادى إلى المدى الأخير، ليعيش في موقع منعزل في الصحراء، بعيدا عن المجتمع الذي ينتمي إليه، «ومن الملاحظ أن معظم حركات التجديد الإسلامي في العصر الحديث قد اتخذت موقفا مناهضا للتصوف، وعدته مسئولا عما ران على عقول المسلمين من سلبيات أدت إلى تخلفهم عن مسايرة ركب الحضارة، وأنه لا يرجى لهم نهوض إلا بالتخلص من التصوف»[١٠٦] بل نجد «من هؤلاء المجددين جمال الدين الأفغاني (١٣١٤ هـ - ١٨٩٧م) فقد اعتبر التصوف مسئولا عن شيوع روح التواكل بين المسلمين واعتقادهم الجبر باسم القضاء والقدر»[١٠٧]، أما النموذج الثاني فهو الراوي (الذي توارى وراءه بهاء طاهر، وقد ينصرف إلى أي مثقف من الجنوب في حضارة مغايرة) الذي نتابعه يتعامل مع حضارة الشمال بانفتاح عقلي، متقبل، متفهم لإنجازاتها، مستفيدا من مستويات الفنون السامقة فيها، وهو يرى أهل الشمال «أذكياء في تدبير أمورهم، ناجحين في أعمالهم، أثرياء وصحتهم جيدة»، ولأنه كان يتعامل (بعقله) مع هذه الحضارة، فشلت علاقته مع آن ماري، ورفض الجنوح إلى الصوفية (كفتحي وكمال). لكن موت آن ماري أيقظ وجدانه الخامد، فمد يده، متواصلا معها، متواصلا - في ذات الوقت - مع جانب من تراثه الجنوبي، ومنتميا ثانية (بوجدانه وبعقله) إلى مجتمعه الأصلي.

وقد اعتبر بهاء طاهر أن ما حدث معه هو جزء من ظاهرة الاستغناء عن الثقافة في مصر «فمنذ أواخر الستينيات كان هناك جناح قوي في السلطة الثقافية يعارض كل خطى التقدم للمجتمع، ويدافع عن استمرار الامتيازات القديمة. كان هذا الجناح يرى أيضا - مثل عباس الأول - أن الشعب الجاهل أسلس قيادا من الشعب المتعلم، فوجه ضرباته إلى المبدعين الحقيقيين الذين كانوا يؤيدون ثورة يوليو في خطوطها العريضة، وإن انتقدوا - بكل أمانة - ما فيها من سلبيات، ودفعوا ثمن ذلك، ثم أتيح لهذا الجناح الذي يدافع عن الجهل والفرفشة أن يكون مؤثرا وفعالا في أوائل السبعينيات، فشرع في ممارسة مهمته المقدسة، وتم بالأمر إغلاق كل المجلات والمنابر الثقافية الحقيقية، وتم بالأمر استبعاد كل المبدعين الحقيقيين.

وكانت الحيلة والوسيلة في معظم الأحيان هي اتهام هؤلاء الكتاب بالشيوعية من جانب أقوام ينتسبون للأدب زورا، ظلت حرفتهم الوحيدة والمربحة هي توجيه هذا الاتهام»(١٠٨).

وانظر إلى ما ترتب على هذه الظاهرة، كما يراه بهاء طاهر «هكذا تحتم على مبدعي مصر الحقيقيين أن يهاجروا بأقلامهم أو بأجسادهم ليكتبوا في الصحف التي تصدر خارج مصر، والتي فتحت لهم أبوابها بكل ترحاب. وفي الداخل نشطت السلطة الثقافية وافتتحت مجلات ومنابر لم تجد من يشغلها بعد طرد الجميع باستثناء أشباه الكتاب، وعبثا حاولت أن تنفخ في هؤلاء الروح، ذلك أنهم رغم ارتفاع أصواتهم وصخبهم وافتعالهم للمعارك لم يكن لديهم ما يقولونه بالفعل غير أن «يكفروا» بالباطل أصحاب الأقلام، وأن يدفعوهم بقوة السلطة وبطشها إلى «الهجرة»(١٠٩).

بل إن بهاء طاهر رتب نتائج خطيرة، حلت بالوطن نتيجة للاستغناء عن الثقافة، وذلك حين قال «هكذا غاب عن الساحة من حملوا رسالة التنوير التي بدأها رفاعة الطهطاوي في الزمن الأول، فخيم ظلام الفكر على مصر. وفي عصر مسرحيات «الفرفشة» والخواء الفكري تقدم ليملأ الساحة الممهدة تيار (التكفير) الإرهابي الذي سنح له الجو ليبيض ويفرخ بالفعل عنقاء رهيبة ما زالت تخيم بجناحها الأسود فوق الجميع»(١١٠).

أما الحالة الثانية، والتي كان فيها المثقف بحكم تجربة الهجرة والاغتراب، في مواجهة حضارة عربية أخرى، على امتداد الوطن العربي، فبدت في ارتحاله إلى بلدة صغيرة نائية (رواية «مرايا الظلمات»)، موحيا للآخرين - ظاهريا - بأنه يبحث عن عمل في العاصمة، وإنه «موعود بعمل في وزارة الإعلام أو التربية» وإنه متى وجد هذا العمل سيرحل، بينما هو - في حقيقة الأمر - هارب من جحيم سلطة دكتاتورية شديدة البطش بمن تعتبرهم أعداء لها، (هنا يتفسر مدلول اسمه الذي انتقاه الكاتب بعناية من ثلاث كلمات تذكر بنجاته وبأنه «العبد» الذي نجى بفضل تدبير «إلهي») وكان يحلم بالبدء من جديد في هذه الأرض التي لا يعرفه فيها أحد «هنا يمكن دفن رمة الزمن الغابر، والبدء من جديد فوق أرض لا تعرفك»(١١١)، و«أنت الآن رجل طليق تحت سماء رحبة، بعيدا جدا عن تراث الألم والموت. النسيان، هذا ما ينبغي أن يكون. عطب الذاكرة وتدميرها»(١١٢). لكنه خلال تجربة اغترابه يصل إلى قناعة، أن قساوة وقمع النظام السياسي المستبد في بلده، قد غشى تأثيره كل شيء، وامتد ظله من المولد إلى الموت: «إن نزعت العصابة عن عينيه، وقذف في قبو أو عراء ليلي شديد البرودة، أدرك الخطأ الفادح لخروجه من رحم أمه ونجاته. ثلاثة دهاليز

مظلمة: الرحم فالقبو فالقبر»[١١٣] ، لقد قضى عليه ذلك النظام، ولم يبق لديه سوى «استرجاعات هلامية لزمن غابر وراه الموت. أحاسيس راشحة بالعجز عن فعل أي شيء في مواجهة هذا الدمار الشامل. أوهام إبادة واغتيالات لطغمة جنرالات استباحوا الوطن وجللوه بالعار. أنين منفيين يحلمون بالضربة القاضية والعودة المظفرة، وهم يجترون ذكريات النضال السري والأيام الخوالي لمجد غابر. مجد الزمن الهزيل، والطفولي، وهم يرشفون القهوة على أرصفة مقاهي المنفى»[١١٤] .

إن ما آل إليه حال (المثقف العربي) من موت (معنوي) تحت عنف وقمع واستغلال نظام دكتاتوري حاكم، يكشف بشكل سافر غيبة الوجه (المقابل) أي النظم السياسية الديمقراطية، وأهمية تواجدها على الأرض العربية. ولعل رواية «نجران تحت الصفر» قد قدمت نماذج للمثقف (الثوري) في حالة فعل قد يدفع حياته ثمنا لها (اليامي)، أو قد يعتقل ويعذب (مشعان وأبو شنان)، وقد ينحرف هذا النموذج وينضم إلى المعسكر المضاد للثورة تحت إغراءات مادية وجنسية، وقد أرجع مشعان الثوري المحنك الملتزم هذا الانحراف إلى أنه «في غياب النقابة يمكن أن يحدث كل ذلك»[١١٥] ، والنقابة هنا ينصرف معناها من الجانب المحدود، حيث هي تنظيم ثوري يرعى مصالح الجماهير، ويحافظ على الثوار، إلى معناها المطلق والعام، حيث تصبح نظاما ديمقراطيا للمجتمع الكبير يرعى مصالح الجماهير العريضة، ويحافظ على قوة دفع واستمرار الثوار في القيام بدورهم الحيوي.

الهوامش

(١) المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية. الجزء الأول. ص١٠٢.
(٢) إدريس (سماح): المثقف العربي والسلطة. استشهاد بكلمات د. محمود أمين العالم. ص٢٥.
(٣) المعجم الوسط. ص١٠٢.
(٤) Longman Concise English Dictionary. 1985
(٥) المعجم الفلسفي. مجمع اللغة العربية. هيئة المطابع الأميرية. القاهرة. ١٩٨٣.
(٦) هدسن (د.): علم اللغة الاجتماعي. ترجمة د. محمود عبدالغني عياد. سلسلة المائة كتاب. دار الشؤون الثقافية. بغداد. ١٩٨٧. ص١٤٢ (مراجعة د. عبدالأمير الأعسم).
(٧) ماركوز (هربرت): فلسفة النقي. ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد. منشورات دار الآداب. بيروت. ط١. مايو ١٩٧١.
(٨) ربيع (حامد): الثقافة العربية: بين الغزو الصهيوني وإرادة التكامل القومي. دار الموقف العربي. القاهرة. ١٩٨٣.
(٩) الشاذلي (عبدالسلام محمد): شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة. ١٩٨٢-١٩٥٢. دار الحداثة. بيروت. ط١ (١٩٨٥). ص٢٥ نقلا عن:
International Encyclopaedia of The Social Sciences Art Intellectuals Vol. 7 N.S.A 1988 .p. 137.
(١٠) العروي (عبدالله): ثقافتنا في ضوء التاريخ. دار التنوير بيروت. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. (١٩٨٣). ص١٧٢.
(١١) ربيع (حامد): الثقافة العربية. ص١٤٧.
(١٢) المصدر السابق. ص١٤٨.
(١٣) المصدر السابق. ص١٤٨.
(١٤) المصدر السابق. ص١٤٩.
(١٥) المصدر السابق. ص١٤٦.
(١٦) العروي (عبدالله): ثقافتنا في ضوء التاريخ. ص١٧١.
(١٧) عيد (حسين): الإبداع الأدبي: المصادر المخاطر. المكتبة الثقافية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. (١٩٩٥). من مقال عن رواية «أحمد وداود» لفتحي غانم. ص١٦٦-١٦٧.
(١٨) فرتون (ب. ي): الإبداع: نصوص مختارة. ترجمة عبدالكريم ناصيف. منشورات وزارة الثقافة السورية. من مقال «٦. نحو نظرية للإبداع: س. ر. روجرز». ص٧٥.
(١٩) روشكا «الكسندرو»: الإبداع العام والخاص. ترجمة د. غسان عبدالحي أبو فخر. سلسلة عالم المعرفة (١٤٤) المجلس الوطني للثقافة والفنون. الكويت. ديسمبر ١٩٨٩. ص١٢٣.
(٢٠) ابركرومبي (لاسل): قواعد النقد الأدبي. ترجمة د. محمد عوض محمد. دار الشؤون الثقافية العامة. ط٢. بغداد. ١٩٨٦. ص٣٥.
(٢١) فرتون (ب.ي): الإبداع: نصوص مختارة. ترجمة عبدالكريم ناصيف. لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى مقال «١ - التفكير: جـ. والاس». ص١٧.
(٢٢) قاسم (سيزا)، أبو زيد (نصر حامد): أنظمة العلامات في اللغة والأدب (مدخل إلى السيميوطيقا). دار الياس العصرية. القاهرة. ١٩٨٦.
من مقال «الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية» بقلم جان موكارفسكي. ترجمة سيزا قاسم. ص٢٩١.
(٢٣) لوكاتش (جورج): الرواية التاريخية. ترجمة. د. صالح جواد الكاظم. منشورات وزارة الثقافة والفنون. الجمهورية العراقية. سلسلة الكتب المترجمة (٤٩). ١٩٧٨. ص١٩٦.
(٢٤) المصدر السابق. ص٢١٣.
(٢٥) غولد مان (لوسيان): مقدمات في سوسيولوجية الرواية. ترجمة بدر الدين عرودكي. دار الحوار اللاذقية. سورية. ط١ (١٩٩٣). ص٣١.
(٢٦) حقي (يحيى): عطر الأحباب. الجزء (١٢) من مؤلفات يحيى حقي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. (١٩٨٦). مقال «الوجه من خلال الأثر». ص٤٨.
(٢٧) مجلة عالم الفكر. المجلد العاشر. العدد الأول ١٩٧٩. «الاغتراب» وزارة الإعلام، الكويت ١٩٧٩ من مقال «الاغتراب: اصطلاحا ومفهوما وواقعا»: قيس النوري. ص١٧.
(٢٨) المعجم الفلسفي. ص١٦.
(٢٩) اهرنبورغ (ايليا) سيكولوجية الإبداع الروائي. ترجمة جودت بلال. منشورات المثقف الجديد (١). مطبعة الحوادث. بغداد ١٩٧٥. ص١٦.
(٣٠) المصدر السابق. ص١٦.

(٣١) سكوت (ر.أ. جيمس) صناعة الأدب: ترجمة هاشم الهنداوي. مراجعة د. عزيز المطلب. سلسلة المائة كتاب. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦. ص٣١٣.
(٣٢) مجلة «الأقلام» العدد التاسع. ايلول ١٩٨٨. دار الشؤون الثقافية ببغداد. مقال «البناء الفني بين الإبداع والنقد». حسين عيد. ص٩٨.
(٣٣) بنونة (خناثة) رواية «الغد والغضب» دار الشؤون الثقافية. بغداد. الطبعة الثانية عام ١٩٨٦.
(٣٤) رفاعية (ياسين): رواية «الممر» المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. الطبعة الأولى عام ١٩٧٨.
(٣٥) الصائغ (يوسف): رواية «اللعبة» منشورات مطبعة الأدب البغدادية. الطبعة الثانية عام ١٩٨٣.
(٣٦) رفاعية (ياسين): رواية «الممر». ص١٧.
(٣٧) المصدر السابق. ص٢٥.
(٣٨) المصدر السابق. ص٤٣.
(٣٩) المصدر السابق. ص٥٢.
(٤٠) بنونة (خناثة) رواية «الغد والغضب» ص١٢٩-١٣٠.
(٤١) المصدر السابق. ص١٠.
(٤٢) المصدر السابق. ص١٠٨.
(٤٣) المصدر السابق. ص١٣١.
(٤٤) رفاعية (ياسين): رواية «الممر» من ص٧٣-٧٧.
(٤٥) المصدر السابق ص٨١-٨٢.
(٤٦) الصائغ (يوسف): رواية «اللعبة». ص٨٢-٨٣.
(٤٧) هوسر (آرنولد) فلسفة تاريخ الفن. ترجمة رمزي عبده جرجس. سلسلة الألف كتاب رقم ٦٨٥. القاهرة. الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية. مطبعة جامعة القاهرة (١٩٦٨). ص٤٠٣.
(٤٨) المصدر السابق. ص٤٠٣-٤٠٤.
(٤٩) برديائيف (نيقولاي) العزلة والمجتمع. ترجمة فؤاد كامل عبدالعزيز. مراجعة علي أدهم. نصوص فلسفية (٢). الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٢. ص١٧٦.
(٥٠) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر» دار الآداب. بيروت. الطبعة الثانية. آذار ١٩٨٠.
(٥١) طاهر (بهاء): رواية «بالأمس حلمت بك». مختارات فصول العدد «٤» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
(٥٢) حيدر (حيدر): رواية «مرايا النار: فصل الختام». دار أمواج للطباعة والنشر. بيروت. ايلول ١٩٩٢.
(٥٣) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر» ملحق «شخصية ومؤلف» بقلم: يحيى يخلف من ص١١٣ حتى ص١٢٧.
(٥٤) جريدة الشرق الأوسط العدد ٣٣١٧. الاثنين ٢٨/ ١٢/ ١٩٨٧ ص١٣. الروائي الفلسطيني يحيى يخلف في حوار مع الشرق الأوسط. أجرى الحوار: حسين عيد.
(٥٥) يخلف (يحيى) رواية «نجران تحت الصفر». ملحق «شخصية ومؤلف». ص١١٤.
(٥٦) جريدة الشرق الأوسط العدد ٣٣١٧. الاثنين ٢٨/ ١٢/ ١٩٨٧ ص١٣.
(٥٧) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر». ملحق «شخصية ومؤلف». ص١٢٤.
(٥٨) المصدر السابق. ص١١٨.
(٥٩) المصدر السابق. ص١١٩.
(٦٠) المصدر السابق. ص١٢٤: حكى عنه يحيى يخلف قائلا: «ذات يوم جاء شخص غامض واجتمع بالهيئة التدريسية قدمه المدير لنا على انه (المستر) كان رجلا يناهز الأربعين. يلبس ثوبا عربيا، ويلف رأسه بحطة بيضاء، ويضع على عينيه نظارة سوداء. وكان يبدو بلحيته الشقراء مثل لورنس أو غيره من الجواسيس البريطانيين. وقال لنا (المستر) إنه مكلف من الأمير بشرح الأحداث الجارية في المنطقة والإجابة عن استفساراتنا».
(٦١) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر». ملحق «شخصية ومؤلف». ص٢٢٢.
(٦٢) المصدر السابق. ص٧٤.
(٦٣) المصدر السابق. ص٧٧.
(٦٤) طاهر (بهاء): رواية «خالتي صفية والدير» روايات الهلال العدد ٥١١. يوليو ١٩٩١. ملحق «وسأنتظر» بقلم بهاء طاهر. ص١٦٣.
(٦٥) حيدر (حيدر): رواية «مرايا النار». ص٢٩.
(٦٦) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر». ص٣٤.
(٦٧) المصدر السابق. ص٩٨.
(٦٨) المصدر السابق. ص٩٨.
(٦٩) حيدر (حيدر): رواية «مرايا النار». ص٥٢.
(٧٠) المصدر السابق: رواية «مرايا النار». ص٥١.
(٧١) المصدر السابق. ص٥١.

(٧٢) المصدر السابق. ص٦٩.
(٧٣) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر». ص٧.
(٧٤) المصدر السابق. ص٩.
(٧٥) طاهر (بهاء): رواية «خالتي صفية والدير». ملحق عن تجربته الأدبية بعنوان «سأنتظر». ص١٦٣.
(٧٦) القاشاني (الشيخ كمال الدين عبدالرازق) اصطلاحات الصوفية تحقيق د. محمد كمال إبراهيم جعفر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨١. ص١٥٦.
(٧٧) العوادي (عدنان حسن): الشعر الصوفي. دار الشؤون الثقافية. بغداد. ص٢٦.
(٧٨) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون. دار الشعب بالقاهرة. ص٤٣٩.
(٧٩) مجلة عالم الفكر. المجلد السادس. العدد الثاني. سبتمبر ١٩٧٥. الكويت. في الفكر الإسلامي. ص٣٢٩.
(٨٠) حيدر (حيدر): رواية «مرايا الظلمات» ص٢٨- ٢٩.
(٨١) المصدر السابق. ص٢٦.
(٨٢) المصدر السابق. ص٢٣.
(٨٣) المصدر السابق. ص٣٦.
(٨٤) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر». الملحق. ص١٢٣.
(٨٥) المصدر السابق. ص١٢٥.
(٨٦) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر». ص٦٣.
(٨٧) الشوان (عزيز): الموسيقى للجميع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧٩ ص١٤١. و«مصدر تسمية الصوناتا (Sonata) هو الفعل الإيطالي Sonare أي يعزف. وقد استعملها المؤلفون للدلالة على الأعمال التي لا غناء فيها».
(٨٨) المصدر السابق. ص١٥٩.
(٨٩) لانج (بول هنري) الموسيقى في الحضارة الغربية. ترجمة د. أحمد حمدي محمود. سلسلة المكتبة العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٠. ص٣٣٩.
(٩٠) تم عمل تحليل كامل للبناء الموسيقي لقصة «بالأمس حلمت بك». يمكن الرجوع إليه: مجلة الأقلام. العدد السادس. السنة العشرون. يوليو (حزيران) ١٩٨٥ تحت عنوان «الروحانية والمادية بين الشرق والغرب» بقلم حسين عيد. من ص٧٤ حتى ص٧٩.
(٩١) حيدر (حيدر): رواية «مرايا الظلمات». ص٢٧.
(٩٢) المصدر السابق. ص٢٨.
(٩٣) المصدر السابق. ص١٢٩.
(٩٤) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر» الملحق. ص١١٤.
(٩٥) جريدة الشرق الأوسط. الاثنين ١٨/ ١٢/ ١٩٨٧. ص١٣.
(٩٦) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر» الملحق. ص١١٤.
(٩٧) طاهر (بهاء): رواية «خالتي صفية والدير» ملحق عن تجربته الأدبية. ص١٦٣.
(٩٨) المصدر السابق. ص١٦٣.
(٩٩) طاهر (بهاء): رواية «خالتي صفية والدير» ملحق عن تجربته الأدبية. بعنوان «سأنتظر». ص١٦٥.
(١٠٠) المصدر السابق. ص١٦٥.
(١٠١) حيدر (حيدر): رواية «مرايا الظلمات». ص٥.
(١٠٢) المصدر السابق. ص١٢.
(١٠٣) حيدر (حيدر): التموجات «قصتان» القصة الأخرى «حقل أرجوان». المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١ يناير ١٩٨٠.
(١٠٤) حيدر (حيدر): رواية «مرايا الظلمات». ص٤١.
(١٠٥) المصدر السابق. ص٧٦.
(١٠٦) مجلة عالم الفكر. المجلد السادس. العدد الثاني. يوليو/ سبتمبر ١٩٧٥. وزارة الإعلام. الكويت «التصوف: إيجابياته وسلبياته» بقلم: أحمد محمود صبحي. ص١٥.
(١٠٧) المصدر السابق. ص١٥.
(١٠٨) طاهر (بهاء): أبناء رفاعة: الثقافة والحرية. كتاب الهلال. العدد ٥١٤ أكتوبر ١٩٩٣. دار الهلال بالقاهرة. ص١٧٥.
(١٠٩) المصدر السابق. ص١٧٦-١٧٧.
(١١٠) المصدر السابق. ص١٧٧.
(١١١) حيدر (حيدر): رواية «مرايا الظلمات». ص١٨.
(١١٢) المصدر السابق. ص١٩.
(١١٣) المصدر السابق. ص٤٧.
(١١٤) المصدر السابق. ص٧٩.
(١١٥) يخلف (يحيى): رواية «نجران تحت الصفر». ص١١٢.

المسكوت عنه في خطاب «شهرزاد» ليالي «ألف ليلة وليلة»

د. سوسن ناجي رضوان*

يعنى هذا البحث بالتنقيب عن نماذج تحررية[١] من التراث العربي القديم ممثلة في «شهرزاد»: «ألف ليلة وليلة»، والتنقيب هنا يتم من خلال قراءة موضوعية للماضي. وهذا يعد بديلا استراتيجيا يطالب بتحرير المرأة العربية من خلال: الانطلاق من إطار معرفي جديد تشارك فيه المرأة بذاتها كطرف منتج خلاق، لا كموضوع تصوغه الخطابات الذكورية حسب حاجياتها وأهوائها.

فالبحث هنا - إذن - إحياء للطرف الصامت في التاريخ العربي (المرأة) الطرف المطيع، الطرف المستغل رسميا، أو المبعد عن القرار السياسي، والتنقيب عنه يعد تحطيما للأرضية المعرفية التي ينطلق منها الهجوم الرجعي ضد المرأة.

وكأن وجهة النظر هنا تسعى إلى إعادة تقييم العوامل التي أدت إلى قهر النساء، بل والتدخل من أجل تشكيل المعرفة بإعادة قراءة التراث/ التاريخ.

وتتمثل منطلقاتنا المنهجية هنا من توظيف مقولات الفكر النقدي التفكيكي، والذي يمكننا من قراءة الفجوات في النص - لنعرف ما لم تقله «شهرزاد» ألف ليلة وليلة - ويرجع ذلك إلى «ان ما لا يقوله نص ما، أو يسكت عن قوله، تصبح له الأهمية نفسها التي ترتبط عادة بما يقوله النص بالفعل»[٢] . وكأن الخطاب «المكبوت أو المسكوت عنه يقول لنا بالضبط، وبالقدر نفسه مايقوله الخطاب المعبر عنه»[٢] .

* أستاذة بمركز الدراسات الجامعية - المملكة العربية السعودية.

وفي نص «ألف ليلة وليلة»[٣] تعيد «شهرزاد» بناء العالم الذكري - على مستوى الخيال - حيث تعيد ترميمه وإصلاح عناصره المتهاوية عن طريق خطابها - الذي يشكل البنية المعرفية والفكرية التي تتحكم في سلوك الشخصيات ومواقفها في النص - كما تظل كل شخصياتها النسائية[٣] يتحركن في إطار عالم «أبوي» (Patriarchy) وفي ظل قيم ذكورية سائدة.

ورغم الحضور المكثف للمرأة[٤] - في الليالي - إلا أنها تظل مجرد سلعة أو آلة جنس لإطفاء نزوات الرجل «البطريركي»، فنجدها تعيش طقوس وحالات العربدة لإرضاء الرجل، الذي غدت علاقتها معه غير متكافئة فيها، حيث سادها مبدأ الاستلاب والتبعية. ومن خلال بنية هذه العلاقات - والتي تفرزها البنية المعرفية للسلطة - يصبح الحب وظيفيا، وما على نساء المملكة إلا أن يرضخن لرغبات الأمير أو الحاكم متى أراد.

ولا يعني هذا أن منطق السيادة - في الليالي - يكون رجوليا دائما، بل هو طبقي، فمن تموضع في الطبعة العليا سواء أكان رجلا أو امرأة، فإنه سيشكل علاقات سلطوية لا تكافؤ فيها، يسودها مبدأ الاستلاب والخضوع للآخر.

وأمام هذه الحالة تغدو المرأة حلما يؤرق الطبقات الدنيا، بل عامة الشعب نتيجة إحساس هذه الشرائح بالخيبة في ظل نظام سياسي يفرض عليها الدونية، أو العبودية، حين تسبى نساؤهم وصباياهم كي يصبحن من حظ السادة والأمراء، كما يصبح تحين الفرصة لتحقيق الدافع الجنسي المكبوت مع المرأة هو الأمل الوحيد للتحقق، لذا فالعبد - في الليالي - يبدو في حال اشتهاء دائم لجسد سيدته، وكأنه بهذا ينتقم من كل الطبقات الفوقية التي تستأثر بنساء المملكة: حرائر ووصيفات كما تعبر هذه الحالة في بناها العميقة عن حالة رفض للدونية والمهانة التي يتعرض لها العبيد من قبل السادة.

والمرأة - في الليالي - كالرجل في بحثها الدائم عما يحقق لها التراضي والانسجام مع مجتمعها، والتي تكون محصورة في الفعل الجنسي، وكأن المرأة هي الأخرى تعيش أزمة حقيقية على المستوى النفسي والجسدي(٥) فإذا كان الواقع وجدل الحياة اليومية يتيحان للرجل أن يصير سيدا بالنهار، فإنه يفرض على المرأة -الجارية- أن تصير عبدة. وفي عالم الليل - عالم الحلم والحكاية - يقلب الوضع ليفسح مكانا لحلم المرأة لكي تكون سيدة. وتلك هي أولى بدايات «ألف ليلة وليلة».

فالبدايات تقضي بمشهد يراه «شاه زمان» حين خرج مسافرا لزيارة أخيه «شهريار» ملبيا دعوته: «فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره، فوجد زوجته راقدة في فراشه، معانقة عبدا أسود من العبيد، فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه، وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا مافارقت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة، ثم إنه سل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما في الفراش، ورجع من وقته وساعته وأمر بالرحيل وسار إلى أن وصل إلى مدينة أخيه»[٦].

واكتفى «شاه زمان» بأن يلمح لشهريار: «يا أخي إني أنا في باطني جرح، ولم يخبره بما رأى من زوجته»[٦] وحين طلب منه شهريار: «أريد أن تسافر معي إلى الصيد والقنص لعلك ينشرح صدرك فأبى ذلك فسافر أخوه وحده إلى الصيد، وكان في قصر الملك شبابيك فنظر وإذا بباب القصر قد فتح وخرج منه عشرون جارية

وعشرون عبدا وامرأة أخيه تمشي بينهم، وهي في غاية الحسن والجمال حتى إذا وصلوا إلى فسقية خلعوا ثيابهم، وجلسوا مع بعضهم وإذا بامرأة الملك قالت يامسعود فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته وواقعها، وكذلك باقي العبيد فعلوا بالجواري ولم يزالوا في بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولى النهار»(٦)

فالزوجة هنا - لم يشر إليها باسم، ولا بمكانه..، فلم يذكر أنها الملكة مثلا، وزوجة «شهريار» أيضا كان لقبها امرأة الملك - هي إذن كيان مغفل تخضع لإرادة الملك، وعندما يغيب عنها تتحلل من سلطته، وتتحول إلى «سيدة»، وتتخذ لنفسها عبدا. وهكذا يحدث تبادل المواقع، كانت في حضور الملك عبدة، وعند غيابه صارت سيدة للعبد «لكن عين السيد لا تغفل، ويحدث الانتقام في الحال، ويستمر تبادل المواقع. قهر الرجل للمرأة وتمرد المرأة على الرجل، ثم انتقام الرجل من المرأة..».

ويستمر تبادل المواقع هذا على مستوى كل حكايات «ألف ليلة وليلة» فإذا كان انتصار الذكر وسيادته يبدو في حكايات بعينها(٧) فإن تمرد المرأة وكيدها يبدو في حكايات أخرى كثيرة(٨) . «وإذا نحن تأملنا سلاسل التصعيد نجد أنفسنا - بلغة التحليل النفسي - أمام علاقة اضطهادية (Paranoid) : القيد فالتمرد فالعقاب...».

وتلجأ المرأة - في حكايات شهرزاد - «مثل حكاية وردان الجزار مع المرأة صاحبة الكنز»، وفي حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة في النساء إلى وسائل عديدة لإشباع توقها إلى الجنس، ولا يهمها الشكل الذي يتم به تحقيق الجنس سواء أكان أخلاقيا أو دونيا، وإلا فماذا يعني أن ترتمي امرأة في حضن دب «يهز جسدها لعشر مرات يوميا» كما في حكاية وردان الجزار، أو قرد، كما في حكاية داء غلبة الشهوة في النساء، كي تفقد ارتباطها مع العالم الخارجي بتحقيق رغبة جسدية، وكلما زاد عدد مرات اللقاء الجسدية كلما تحقق لديها الانسجام الداخلي أمام قمع الخارج الذي حرضت عليه السلطة السياسية والاجتماعية؟

فالحكايتان معا تثيران قضية الشذوذ الجنسي مع الحيوانات الأليفة، أو التي تم ترويضها لتكون أليفة. ويتموضع الشذوذ هنا ليجسد الأجواء التي أتاحت له أن يظهر تفاوتا طبقيا يتراوح بين أوضاع متميزة على مستوى البذخ والرفاهية وأوضاع دنيا من السلم الاجتماعي، وربما ساعد على تفشي الظاهرة هذا الكم الهائل من الجواري والعبيد القادمين من أبعد أسواق الرقيق.

ويكفي أن نشير - هنا - إلى البؤرة المركزية لحكاية «تتضمن داء غلبة الشهوة على النساء»، والتي تشير إلى ابنة أحد السلاطين التي تركت السلطنة والفضاءات الحميمة للثروة، ولاذت بأحد عبيدها ليفتض بكارتها. وحينما تحول الجنس بالنسبة لها إلى هم يومي «كشفت أمرها إلى بعض القهرمانات فأخبرتها أنه لاشيء ينكح أكثر من القرد... فأسفرت عن وجهها ونظرت إلى القرد وغمزته بعيونها فقطع القرد وثاقه وسلاسله وطلع لها فخبأته في مكان عندها وصار ليلا ونهارا على أكل وشرب ونكاح»(٩)

ويكتشف والدها السلطان حقيقتها مع العبد والقرد فيريد قتلها لأن شذوذها هذا يضعف تموضعه كسلطان. غير أن ابنة السلطان تريد تشكيل فضاء مغاير لفضاءات والدها فتلوذ بجسد القرد «وهذا يعني تحديدا خلق ثغرات في خطاب السلطة السياسي، تؤدي إلى إدانة هذا الخطاب من جهة، كما تضعه في

إشكالية سياسية واجتماعية مع الشعب»[١٠] ذلك أن صنيع الابنة من شأنه أن يهز القيم البطريركية السائدة، والتي يقوم السلطان بحمايتها.

وتخطط القهرمانة لابنة السلطة خطة لهروبها مع القرد، وتختار لها شطرا في الصحراء، والصحراء تعني هنا فضاء الأمان والحلم والرغبة. تشتري اللحم يوميا من أحد الجزارين وتقدمه للقرد، ويشك في أمرها فيتتبعها. ثم يتلصص على جسدها وهي تضاجع القرد. فيقتل القرد، ويعرض عليها أن يقوم بما قام به القرد من كثرة النكاح إلى أن سكن روعها.

ويلاحظ أن السرد في هذه الحكاية لا يخلو من تخييل وخرافة، ولا ننفي أن يكون التخييل من العوامل المهمة التي تسهم في بلورة الليالي، ولايعني هذا التخييل رفض الفعل الجنسي، بل مهمته تشكيل مقومات الفضاء المكاني والزماني والنفسي الذي تعيشه المرأة التي تمارس الشذوذ، بحيث يتحدد ويتشكل هذا الفضاء النفسي من فضاء الخيمة التي تغطي جسدها، وجسد القرد بينما يحجب الفضاء الخارجي، كي يبدو الفضاء الداخلي حميا. أما الفضاء الخارجي فيظل قمعيا أي انه استلابي، ويتمثل في سلطة السلطان وبنية دولته وسلطة العرف الاجتماعي الذي تفرضه الحياة السياسية والاجتماعية.

وكأن دور الفعل الجنسي مع القرد أو الدب من شأنه أن يحقق الانسجام، أو التوحد مع الذات، ثم الانفصال عن المجموع الإنساني، أو الهم المأساوي للطبقات الاجتماعية - في الوقت نفسه - وتستوي هنا المرأة والرجل - في الليالي - في عد الجسد أصلا للإشباع، وفي عدم القدرة على الحب، وقد يعلل غياب الحب هنا إلى المفهوم نفسه لفكرة الجمال عند العربي في المجتمعات العربية، «منذ تشكلاتها الأولى هو جمال لا روحي، لا قيمي، إنه وظيفي، فلقد ألف العربي بنزوعه البطريركي مفاهيم محددة للجمال: فالجمال لأجل الجسد، والجسد لأجل المتعة وكل مايحقق الظاهرة الحسية بتوقها ونزوعها صوب اللذة يشكل قيمة جمالية»[١٠].

«وكأن الشخصية المستلبة والتي تلجأ إلى التهالك المطلق على الجنس، وتراه حلا وحيدا لعزلتها وعجزها - هي شخصية تهرب من زيف الواقع لتسقط في زيف الحب/ الوهم، والجنس/ الوهم، والحب الزائف أو الجنس المجرد يستلزم شعور الإنسان الباطني - بالعزلة والوحشة مهما توافرت فيه المتعة الحسية، كما يتجسد هذا الشعور المرير من فقدان المشاركة الوجدانية»[١٠].

وإذا اتفقنا هنا أن رؤية السارد/ شهرزاد لا تخلو من تخييل وأسطورة وترميز - غير مقصود لذاته بل متصل بالسياق العام للحكي - فإننا بذلك نكون قد اتفقنا أيضا على أنه «ليست هناك حكايات بريئة على حد تعبير أندريه ميكل»[١١] بمعنى أن مقاصد «شهرزاد» هنا وظيفية وهدفها بالدرجة الأولى تعزيز وإشادة المدينة البطريركية الشهريارية، وفي الوقت نفسه تنفضها بتعزيز مقولة المرأة - في حكاية فتاة الصندوق والمارد -: «إن المرأة إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء»[١٢] . وهذه المقولة وإن كانت نابعة من نفس المنظومة البطريركية، إلا أن الطريقة الصريحة التي عبر بها نساء الليالي عن رغباتهن صراحة من شأنها أن تحدث صدمة لدى المتلقي لكي يدرك أن جهود الرجل للسيطرة على النشاط الجنسي للمرأة محكوم عليها بالفشل.

ودور شهرزاد - في الليـالي - هو نفس دور المخلّص، ذلك أنها نذرت نفسهـا منذ بداية الليـالي أن تكون «فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه»(١٢) . الملك «شهريار» الذي صار «كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات»(١٢) .

وتفلح «شهرزاد» بحكاياتها في ترويض «شهريار»، وذلك بإحلالها «قصص النساء مكان النساء، أو لنقل بتحويلهـا النساء من موضوعـات جنسية إلى موضوعـات للتخييل الجنسي. ويشكل هذا الدخول إلى سـاحة الرمزية خطوة حاسمة في مسيرة شهرزاد، فهو تحول شديد الأهمية يوازي التضحية الرمزية بالتضحية العينية. فعنـدما يحل الـدال محل المدلـول تصبح اللغة ممكنـة. وفي مجال اللغـة يصبح ممكنا تـوليـد عدد لا متنـاه من المقولات»(١٣) .

وهذا في حـد ذاته يمكنه أن يفسر لنـا سر استدعاء - شهـرزاد - العالم الـذكوري في حكايـاتها، بقيمه، ورجاله، وسلطتـه، ونسائه - كما هو - دون تبديل لمعاييره السـائدة، كما يفسر أيضا سر المواقع الخلفية التي تشغلها النساء رغم حضورهن المكثف في الليالي. ذلك أن «شهرزاد» لا تستطيع الخروج - في حكاياتها - عن الحدود المتعارف عليها داخل المجتمع، لذا فهي تناجي «شهريار» بلغته حين تحاكي عالمه، وتعيد صياغة هذا العالم من جـديد في حكايات تلد حكـايات. وفي كل حكـاية يشكل جسد المرأة حافزا، وهـذا الحافز بدوره وحدة حكـائية صغيرة سرعـان ما تنمو وتلتقي بـوحدة حكـائية أخرى. وتتضافر هـذه الحكايـات جميعا أو الوحدات الحكائيـة الصغيرة لتشكل حافزا رئيسيا يزداد وينمو تعقيدا، وبنمـوه تتشكل العقدة الرئيسية التي ستحل بدورها بانعدام الحافز، أي بلقاء الجسد بالجسد»(١٤) ونص الليالي - في مجمله - «يتشكل من مجموعة الحوافز الجنسيـة المتتابعة زمنيـا وحسب السبب والنتيجة والوظائف التي تـؤديها هذه الحوافز. ويتعـزز ارتباط وحميمية العـلاقات بين الشخوص - الذكـورية والأنثـوية - كلما قويت الحوافز الجنسية التي يمكن اعتبـارها حوافز مشتركة، وكلما ضعف الحافز كلما وهنت وتلاشت العلاقة بين الرجل والمرأة»(١٤).

هكذا يبـدو في خطاب «شهـرزاد» قدرة على تشكيل البـؤرة المركزية للحكـايات لتلـد حكـايـات تجمعها بالحكاية الأم (الحكاية الإطار)(١٥) سمات مشتركة، يرتبط بعضها ببعض بروابط وثيقـة ظاهرة وكامنة. وكأن نص الليـالي «بأجمعه مولـد من رحم نص يعمل بـاعتباره مـركزا لعدد غير متنـاه من الدوائر متعـددة المحيط والنسيج. حيث تقوم القصة «الإطـارية» بتقديم أسطورة تكوين ظاهـرة القص، بينما تقدم القصص المؤطرة النتائج المختلفة المترتبة على هذا التكوين»(١٦) .

وكأن طبيعة العـلاقة التي تـربط القصة الأم (الإطـار) بباقي القصص التي تـرويها «شهرزاد» تكمن في أن «القصة الأم» بمثابـة المرشح الذي يترك تأثيره على القصص كلها، وقد تختلف هذه القصص في مـوضوعها، لكنها على مستوى البنية تشبه القصة الإطارية أو أجزاء منها.

غير أن التنوع الهائل في حكايـات الليالي ينتج عنه صيغا قصصيـة مختلفة بل ومجموعات متبـاينة من القيم والأنماط الثقافية. مما يفضي «إلى وجهـات نظر من الكثرة بحيث يستعصي استخراج أية خلاصة أيـديولوجية منها»(١٧) ، ونمثل لذلك بتعدد اتجاهات وميول نساء الليالي، فعلى حين نرى نساء يسيطر عليهن طلب المتع الحسيـة كما رأينا في قصتي: «حكـاية تتضمن داء غلبـة الشهـوة في النسـاء»، «حكـاية وردان الجزار». نجـد

أخريات يتخذن من الحكمة والسلوك السوي مثلا - كما في قصة «حكاية تودد الجارية»، - ويتأرجح القص بين هذه الفئات المختلفة «وهذا التذبذب يحول دون ثبات منهج القص. فلا نستطيع أن نرسو على شاطىء الحياة الاجتماعية الخارجية»[١٨] ، وعلى هذا يمكننا القول إن: تداخل الأصوات الساردة، أو تعدد اللغات - بمفهوم ميخائيل باختين - يجعل من الحكايات خطابا أدبيا غير بريء، وبالتالي تعمل هذه الحكايات على تعرية خطاب السلطة تعرية غير مقصودة لذاتها، بل ناتجة عن تعدد اللغات لتعدد الأصوات الساردة في أكثر من حضارة عربية وفارسية وهندية..

ووظيفة الراوية «شهرزاد» - هنا - هي الربط بين الأجزاء المفردة، حين توحد بين قصص المجموعة كلها. ذلك أن قصة «شهرزاد» (القصة الإطارية) نجدها قد بنيت بإحكام، ووجهت نحو هدف نهائي أو ذروة يتم عندها حل المسألة المعلقة، والمطروحة من بدء القص ألا وهي المصير الذي ينتظر «شهرزاد»، «والقصة الإطارية بهذا ليست طليقة أو مفتوحة النهاية: إنها تتميز بنهاية واضحة... إطار يضم مثل هذا الكم الهائل من القصص المتنوعة التي لا يجمع بينها شيء سوى وجهة النظر المفروضة على المجموعة كلها من منظور الراوية الوحيدة والبعد الثقافي الاجتماعي للقصة الإطارية ذاتها»[١٨] .

ويمثل امتلاك «شهرزاد» منظور الراوي - في الليالي - دخولا حاسما إلى ساحة الرمزية، فهو تحول في وضعيتها من شأنه أن يقلب علاقتها مع سيدها: لقد صارت تملي كلمتها، والإملاء في حد ذاته حق مقصور على الطرف القوي في العلاقة، والسامع بالضرورة هو الطرف المستسلم، ودور «شهرزاد» بهذا يقلب الدور التقليدي للأنثى، أما «شهريار» فيقع في شرك الحكايات بصورة أشبه بجبار قد استعبد.

وبذلك تصبح «شهرزاد» شخصية تجتمع بداخلها الأضداد. ذلك أنها ظاهريا تقدم صورة، بينما ينطوي الباطن على صورة أخرى، فهي تقدم صورة الأنثى المستباحة، رهينة شهريار التي لا تمتلك لذاتها حرمة ولا حصانة بينما يحمل داخلها بذرة التمرد وقلب الأدوار تارة من خلال امتلاك منظور الحكي، وتارة أخرى من خلال سرد حكايات نسوة متمردات على دورهن التقليدي.

فهي على سبيل المثال تقع في شرك الخضوع المطلق للاحتياجات الجنسية لزوجها شهريار. ذلك أن الصيغة التي تتكرر كل ليلة وتنتهي فيها «شهرزاد» من قص حكاياتها «وقضى حاجته من بنت الوزير» دون أن تخبرنا القصة الإطار: هل يتم إرضاء «شهرزاد» أم لا؟ وهذا يعني خضوع شهرزاد، بل وإنكارها حاجاتها الجنسية مقابل إرضاء شهريار. لقد تحولت إذن إلى أداة جنسية، وهي في ذلك تعطي صورة مناقضة «لفتاة الصندوق» تلك التي أجبرت الملكين - شهريار، وشاه زمان - على الخضوع لتلبية رغبتها مهددة إياهم بإيقاظ الجني النائم بجوارها[١٩] ، مما كان له أثره في تحول شهريار من الداخل إلى شخصية سادية تتخذ من المرأة موضوعا للخلاص، وهذا في حد ذاته يعطي بعدا جديدا في «شهرزاد»، بل ويحمل رسالة مضادة لشهريار من شأنها أن تحل النشاط الجنسي القوى «لفتاة الصندوق».

وإذا كانت «شهرزاد» تقدم لبنات جنسها صورة النجدة، فإنها أيضا منحت «شهريار» الخلاص من براثن صورة الأنثى المتمردة - فتاة الصندوق - حين قدمت له المعادل الموضوعي لكافة فجائعه وهزائمه السابقة، بل وأرشدته إلى الطريق الآخر من خلال تقديمها صورة مناقضة لصورة امرأة الصندوق بوصفها هي

الشخصية الإيجابية التي تحل محل الشخصية السلبية، منشئة من نفسها - بهذا - نموذجا مخالفا يضع معيارا قويا للسلوك الاجتماعي، ولكن داخل الحدود المتعارف عليها في مجتمعها.

وإذا كانت نساء «حكايات شهرزاد» - في الليالي - يقدمن بمبادرتهن أو بإيجابيتهن، وجموحهن الجنسي نموذج الأنثى المتمردة. فإن المثال الخاص للراوية/ شهرزاد يعارض الحقيقة المحظورة بتقديمه نموذجا عكسيا ممثلا في شخصيتها.

كذلك حضورها الدائم «بوصفها راوية لجميع الحكايات قصد به مواجهة القارىء عند كل مرحلة بنموذج السلوك الاجتماعي الذي يتضمن وضعها المتحرر والمستقل نسبيا»[٢٠]

وهي أيضا حين تمتلك منظور القص فإنها تتقدم بموقعها الخلفي/ الثاني - بالنسبة لشهريار - بالتدريج نحو الصدارة، لتحتل موقعا أماميا (موقع الراوي العالم بكل شيء) بينما يحتل «شهريار» بصفته المتلقي موقعا خلفيا/ موقع السامع أو المنصت.

وبهذا نرى أن «شهرزاد» إذا كانت تتبنى قيم مجتمعها الأبوي في علاقتها مع ذاتها، وفي علاقتها مع الآخر، إلا أننا نجدها على الصعيد الآخر تقدم نموذج الفتاة المتحررة المستقلة بل التي تقدم على المغامرة - وذلك نراه في علاقتها مع أبيها، وطلبها منه أن يزوجها «شهريار»، على الرغم من تحذيرات الوزير لها - عن طريق حكايته لها: حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع، وحكاية الديك والدجاجات[٢١] بهدف إثنائها عن إقدامها، إلا أنها رفضت وصاية الأب (سلطته)، ولم تتأثر بخطاباته، بل أصرت على موقفها المستقل.

وهكذا تعكس شهرزاد - في الليالي - رؤية إيجابية وموقفا منحازا تجاه المرأة فهي إن كانت تشيد مدينة الذكور فهي في الوقت نفسه تنقضها، وهي إن كانت تكشف عن النشاط الجنسي المبادر للأنثى، فإنها لتؤكد مرة أخرى على مقولة «فتاة الصندوق»: «إن المرأة إذا أرادت أمرا لم يغلبها شيء»[٢٢] .

وإذا كانت الحكايات في مجملها محصورة في مجتمع الذكور فإن الراوية/ شهرزاد تعيد صياغة وبناء هذا العالم من منظورها الحكائي عن طريق إرثاء قيم جديدة تساوي بين الجنسين، وذلك نراه واضحا في حكاية مثل: «حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان» حيث تنقلب الأدوار بين الجنسين، ويتم تبادل المواقع في يسر وصراحة بطريقة تصدم وعي المتلقي: فالمقاييس الجمالية تتبدل وتغدو صفات «الحسن والجمال والتيه والدلال»[٢٣] هي المعالم المستحسنة «لقمر الزمان»، بينما تغدو صفات «بدور» هي الشجاعة والقوة والمبادرة. وأمام مرض «قمر الزمان» من عشق بدور وملازمته الفراش تصاب «بدور» بالصرع وتقتل القهرمانة، ويضعونها في السلاسل الحديد لوضع حد لقوتها الخارقة، إلا أنها عندما ترى حبيبها تخرج من كل تلك القيود كالأسد الهصور: «وقامت من وقتها وصلبت رجليها في الحائط، واتكأت بقوتها على الغل الحديد فقطعته من رقبتها، وقطعت السلاسل، وخرجت من خلف الستارة، ورمت نفسها على قمر الزمان»[٢٤] .

وفي القصة نفسها نجد المرأة تقتحم بيتا: «فلم تسمع كلامه، بل ضربت الضبة بالحجر فقسمتها نصفين فانفتح الباب»[٢٤] . وإذا كانت سمات القوة تعد هنا ملمحا بارزا وملتصقا بالمرأة، فإن سمات الجمال لاتتنافى في وجودها مع القوة «فهي أيضا كالدرة السنية، أو القبة المبنية، خماسية القد، بارزة النهد، موردة

الخد»[٢٤] . وهنا قد تبدو مرحلة التساوي بين الملكة «بدور» والأمير «قمر الزمان» جماليا: «.. فرآهما متعانقين... وهما في الحسن والجمال متشابهان، وفي الملاحة متساويان»[٢٤] .

وتكثر الأمثلة في الحكايات عن مروءة المرأة وشهامتها وتقدمها لحماية الرجل والتضحية بكل شيء من أجله، وإلى جانب ذلك فهي في حديثها عن دور المرأة. نجدها تجعلها تقوم بدور الجندي والجلاد والملك، فلايكاد ينفرد الرجل بإحدى الوظائف. بل إن قيمة العقل عندها راجحة تجمع ألف كتاب وكتاب (مثل الجارية تودد، والملكة شهرزاد).

وهكذا يبلور المسكوت عنه في خطاب «شهرزاد» خطابا مغايرا للمنطوق، ومتمردا عليه، كما يشكل خضوع «شهرزاد» لـ «شهريار» رسالة مضادة تحمل في ثناياها بذرة التمرد، وقلب الأدوار، وعبر السرد المتأني للحكايات يتحقق الخلاص الفردي لـ «شهرزاد»، فتكتمل الليالي، وتنغلق كل دوائر الحكايات.

الهوامش

(١) المقصود بنماذج تحررية هنا: نماذج المرأة التي استطاعت أن تحرر ذاتها وغيرها من النساء.

(٢) اعتدال عثمان: علم الجمال في الأدب النسائي العربي، مجلة شؤون أدبية، دولة الامارات العربية، العدد الرابع، ١٩٨٧م.

(٣) ألف ليلة وليلة: المجلد الأول، القاهرة، مطبعة بولاق، د.ت.

(٤) في نص «ألف ليلة وليلة» يبدو حضور المرأة مكثفا على كافة المستويات، فعلى المستوى المكاني: نجد المرأة في أمكنة مختلفة، فهي من فارس، ومن الهند، والسند، والصين، وبغداد، والقاهرة، وصنعاء، ودمشق، ومن أبعد مكان عرفته مخيلة راوي الليالي. وعلى المستوى الطبقي: نجد نمط الجارية، والوصيفة، والسيدة، والملكة، والارستقراطية، والمسحوقة، والقوادة، والقهرمانة، والجميلة، والقبيحة، والسوداء، والبيضاء. وعلى المستوى الزماني: فإن نساء الليالي هن كل الأزمنة وكل التواريخ التي سبقت النص.

(٥) يبدو النشاط الجنسي المبادر - للمرأة - في حكايات كثيرة من ألف ليلة وليلة، فمنها: حكاية فتاة الصندوق، وهي حكاية تقع ضمن حكايات القصة الإطار، «وحكاية تتضمن داء غلبة الشهوة في النساء»، و«حكاية وردان الجزار»، وحكاية «الصياد مع العفريت»... وغيرها.

(٦) ألف ليلة وليلة، ص٢-٣.

(٧) مثل حكاية: «الحمار والثور مع صاحب الأرض»، وحكاية «الديك والدجاجات» وهما حكايتان تقعان ضمن حكايات القصة الإطار، إلى جانب مجمل حكايات الليالي في عمومها.

(٨) مثل حكاية «التاجر مع العفريت»، وحكاية «قمر الزمان بن الملك شهرمان»، وحكاية فتاة الصندوق - ضمن حكايات القصة الإطار - حكاية الملكة شهرزاد نفسها (القصة الإطار)، وغير ذلك مما يقع من حكايات نماذج القصة الإطار.

(٩) ألف ليلة وليلة، ص٢٥٣.

(١٠) محمد عبدالرحمن يونس: الخطاب الجنسي وعلاقته بالسلطة في ألف ليلة وليلة، مجلة ابداع، عدد يونيو، سنة١٩٩٢، ص٩٠،٩٤.

(١١) انظر، نفسه، ص١٠٢.

(١٢) ألف ليلة وليلة، ص٥.

(١٣) د.فريال جبوري غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة. مجلة فصول، العدد الرابع، الجزء الأول، سنة١٩٩٤، ص٨٢.

(١٤) محمد عبدالرحمن يونس: الخطاب الجنسي وعلاقته بالسلطة، ص١٠٣.

(١٥) يمكننا تقسيم «الحكاية الإطار» إلى خمسة أجزاء تقع خارج الحكايات التي ترويها «شهرزاد»:

١- تفتتح «ألف ليلة وليلة» برغبة شهريار في رؤية أخيه الأصغر «شاه زمان»، وكانا قد افترقا منذ عشرين عاماً، وتبيح الظروف تحقق هذه الفرصة لشاه زمان فيعزم على السفر، وقبل سفره يكتشف خيانة زوجته له، وفي أثناء زيارته لشهريار يكتشف أيضا خيانة زوجة أخيه.

٢- يعزم الملكان على السفر بسبب السلوك المشين لزوجة كل منهما، وفي هذه الرحلة يقابلان العفريت الذي اختطف شابة (فتاة الصندوق) ترغمهما على مضاجعتها تحت التهديد بالموت (إيقاظ العفريت). وفي نهاية الواقعة يقرران العودة إلى مملكتهما، والامتناع عن الاقتران الدائم بالنساء.

٣- يتضمن الجزء الثالث رد فعل شهريار على الأحداث السابقة (الخيانة)، وهو زواجه كل ليلة بكرا ثم يقوم بقتلها. وظل على هذا الحال مدة ثلاث سنوات.
٤- تدخل «شهرزاد» إلى مسرح الأحداث بإصرارها على الزواج من «شهريار»، ورغم تحذيرات والدها، إلا أنها تود أن تكون فداء لبنات المسلمين، وتجند أختها «دنيا زاد» لمعاونتها في تحقيق خطتها، وهنا يبدأ السرد للحكايات الذي يمتد إلى ألف ليلة وليلة.
٥- بعد الانتهاء من السرد يأتي الجزء الأخير خاتمة سعيدة له. إذ يعلم شهريار أنه رزق ثلاثة أولاد، يكافىء شهرزاد على ذلك بإقامة حفل زفاف لها. وبهذا تختتم الحكاية الإطار.

(١٦) د. فريال جبوري غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، ص٨٧.

(١٧) Ferial Ghazoul: Poetic Logic in the Arabian Nights, Arab: Studies, P.16.

(١٨) انظر: سمر العطار: فوضى الجنس، التحرر، الخضوع (نموذج الأنثى في القصة الإطارية)، مجلة فصول، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٤، ص١٣٩-١٤٠.

(١٩) تروى حكاية فتاة الصندوق: قصة الجني الذي اختطف فتاة ثم وضعها في صندوق ثم استسلم للنوم تحت شجرة، فإذا بالأسيرة التي بداخل الصندوق تخرج فترى رجلين في أعلى الشجرة، فتخبرهما بقصتها وتطلب منهما النزول لمضاجعتها مهددة إياهم بإيقاظ الجني، وعبثا يأخذ الملكان في التوسل، وتتجرد هي من كل حياء وترغمهما على تلبية رغبتها واحدا تلو الآخر، وعلى مقربة من الجني، وبعد ذلك تطلب منهما إعطاءها خاتميهما لتضمهما في زهو إلى حلقة بحوزتها تضم بالفعل خمسمائة وسبعين خاتما، لجميع الرجال الذين سبق لها إخضاعهم لرغبتها.

(٢٠) سمر العطار: فوضى الجنس، التحرر، الخضوع، ص١٤٢.

(٢١) تتضمن حكايتي الحمار والثور مع صاحب الأرض، والديك والدجاجات، مضمونا تحذيريا لإضفاء الشرعية على هيمنة الذكر على الأنثى، وذلك باستخدام قالب من عالم الحيوان يمكن تطبيقه في عالم العلاقات الاجتماعية التي تحكم البشر.

(٢٢) ألف ليلة وليلة، ص٥.

(٢٣) ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، ص٦٥-٦٧.

(٢٤) نفسه، ص٧٦-٨٨.